وزارة الثقافة
المركز القومى للسينما

ملفات السينما ١٣

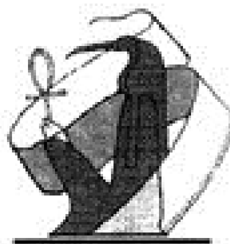
الكوميديا والغناء في الفيلم المصري

الجزء الثانى

نجوم المشهد الغنائى في تاريخ السينما المصرية



تأليف: محمود قاسم
تقديم أ.د. مدكور ثابت



وزارة الثقافة
المركز القومى للسينما

ملفــات السينمــا (١٣)

الكوميديا والغناء في الفيلم المصري

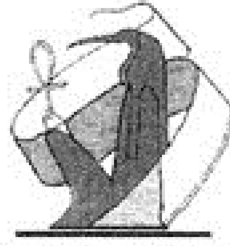
الجزء الثانى

نجوم المشهد الغنائى

فى تاريخ السينما المصرية

تأليف : محمود قاسم
تقديم : أ.د. مدكور ثابت

وزارة الثقافة



المركز القومى للسينما

رئيس المركز

والمؤسس المشرف على ملفات السينما

أ.د. مدكور ثابت

الإخراج الفنى وتصميم الغلاف :

فاروق إبراهيم

سكرتارية تنفيذية :

مصطفى المشد

محمد السيد

يوسف حسن

الخط العربى :

عبدالرحيم شحاتة

ترجمة لغة إنجليزية :

عبلة سالم

شهيرة خليل

إشراف مالى وادارى :

عبدالمعبود النفيلى

مدينة الفنون شارع الهرم - جيزة - ج.م.ع. - تلغرافيا سينيفيلم - فاكس : ٥٨٥٤٧٠١ (٢٠٢) تليفون : ٥٨٥٤٨٠١

تنويه وامتنان

أصدر المركز القومى للسينما هذا الكتاب بتدعيم
مالى كامل من قطاع شئون الإنتاج الثقافى

برئاسة أ. عاطف منصف


رقم الإيداع
٩٩/١٠١٥٩
شركة مطابع لوتس بالفجالة
تليفون/ فاكس : ٥٩٠٩٣٦٣

« فهـــــرس »

سينمـــا الفـــودفيل
فـــى رابـــع الفرضـــيات

بقلم : أ. د. مدكور ثابت

يدور موضوع ورقتنا هذه المرة حول إضافة لفرضية بحثية جديدة فيما يتعلق باستكشاف الفيلم المصرى ورصد سماته ، حتى تصل السطور قبل نهايتها إلى إعادة التأكيد على دعواتنا الأربع ، التى هى الأهم فى مواصلة تحقيق مشروعنا الطموح : "ملفات السينما" منذ بدأناه استهدافا لتعويض النقص الحاد فى الدراسات والمواد اللازمة للتأريخ للسينما المصرية .

وضمن التأكيد على هذه الدعوات ومواصلة تحقيقها ، نتوجه الآن إلى أولها التى تدعو إلى طرح فرضيات البحث فى الفيلم المصرى .. وها هى ملفات السينما تدخل إلى زاوية الفرضية الرابعة (بترتيب ما توفر إصداره حتى الآن ، وليس ترتيبا لأسبقية بين هذه الفرضيات) وذلك فيما نطرحه من فرضيات الزوايا التى تعتبر كل منها مدخلا إلى كل شرائح السينما المصرية ، وفرضيتنا فى هذه المرة (الرابعة) تتعلق بكل من الكوميديا والغناء ، بينما كانت الأولى متعلقة بأفلام الحركة ، والثانية متعلقة بالمعالجة الدينية ، أما الثالثة فكانت حول ما أسميته محور هيكل / كريم المتمثل فى تيار فيلم زينب .

وهكـذا نقـدم الآن هذيـن المجلديـن الجزأيـن المكونيـن لملـف واحـد اضطلـع بتأليفـه وإعـداده الأسـتاذ محمـود قاسـم ، لنـورد بإصـداره وطباعتـه فرضيتنـا الجديـدة باعتبارهـا واحـدة مـن مجموعـة تلـك الفرضيـات التـى تعـودت – شـخصيا – طـرح مقولاتهـا لتكـون متاحـة علـى مـائدة البحـث فـى اتجـاه إثباتهـا أو رفضهـا فيمـا يتعلـق باتجاهـات وأنـواع وشـرائح الفيلـم المصـرى خـلال تـاريخ إبداعـه وصناعتـه ، كمـا سـوف تسـتمر دعوتنـا لطـرح العديـد من الفرضيـات الأخـرى عـن السـينما المصـريـة علـى أنهـا تنصـب كـل منهـا كالعـادة علـى زاويـة مختلفـة رغـم اسـتهداف منطوقهـا لصفـة شـمولية فـى هذه السـينما ، لكن وبينمـا تنصـب كـل منهـا علـى زاويـة جديـدة لابد وأن تتكـامل مـع الأخريـات، حيـث تمثـل الواحـدة منهـا مدخـلا خاصـا بهـا للنظـر منـه ، وبحيث لا تلغـى الزوايا والمداخـل الأخـرى وإنمـا تعتمد عليهـا بالتكـامل معهـا ، وفيمـا يلـى نعرض لتذكـرة موجـزة عمـا طرحنـاه وحـول كيفيـة تكاملهـا :

الفرضية الأولى (حول أفلام الحركة) :

جـاءت فرضيتنـا الأولـى فـى مقدمتنـا لملـف "أفـلام الحركـة فـى السـينما المصريـة" (الملـف رقـم ٤ – تـأليف سـمير سـيف) وفيهاهـا ذهبنـا إلـى أنهـا الشـريحة المدخل إلى دراسـة بقيـة شـرائح السـينما المصريـة ، ليـس فقـط بسـبب غلبتهـا فـى أحيـان كثـيرة مـن حقـب الإنتـاج السـينمائى المصـرى ، أو بسـبب اتسـامها دائمـا بالنجـاح الجمـاهيرى ، وإنمـا لسـبب أكـثر شـمولية ، إذ أنهـا فيمـا أرى شـخصيا تعتـبر النمـوذج الأكـثر تركـيزاً لنـوع إطـار المعالجـة الدراميـة الـذى تتحـرك داخلـه معظـم شـرائح الفيلـم المصـرى الكلاسـيكية الأخـرى، فهـو الإطـار المبنـى علـى التلاعـب الإبداعـى بوسـائل التـأثير الدرامـى التـى تشـمل التشـويق المشـاركة والمفاجـأة .

لكن هذا التكامل الذى تأتى به إلينا الفرضية الأخيرة وفودفيلها الشامل ، لا يعنى أن سطور مقدمتنا لهذا الملف بمجلديه سوف تنصب مباشرة على مكونات هذا العالم المتمثل فى الكوميديا أو الغناء أو الرقص فى السينما المصرية ، بل ستتجه إلى أهمية إجراء الأبحاث فى كل من هذه المكونات المتجذرة فى تاريخ سينمانا المصرية .

وأتصور فى هذا الصدد ما سوف تذهب إليه دراستى لو أننى أصبحت معنياً بأحد هذه الأبحاث ، إذ سيكون ذلك عبر طرح ذات المفهوم النظرى الذى يخصنى وأختص به ، والذى يساوى – من حيث القيمة – بين كل شرائح الفن وجميع أجناسه وأنواعه . سعياً للتأكيد على تلك المساواة بين النوع الكوميدى أو الغنائى ، وبين بقية الأنواع ، ونفياً لتلك "العنصرية" اللا واعية عندما تتبنى أولوية "الجاد" فى مقابل هامشية "المضحك" واعتباره مجرد قتل للوقت فى أحسن الحالات ومضيعة له فى حالات التعالى عليه ، وبما ينعكس فى ظواهر كثيرة ومتكررة ، أهمها عزوف الأقلام والعقول الجادة عن البحث والكتابة حول أمور هذا "الضحك" وإبداعاته السينمائية ، بل ومنها تعالى لجان التحكيم على إفرازات هذا النوع من الإبداع ، كما أن أخطرها هو نظرة المموليين من المنتجين السينمائيين إلى طبيعة الأفلام الكوميدية واعتبارها إنتاجاً خفيفاً . ومن ثم فإن ما نملكه فى مواجهة المفاهيم المؤدية إلى كل هذا الظواهر ، هو أن نضع أيدينا على الشريان الرئيسى فى طبيعة إبداع الفن سواء كان كوميدياً أم تراجيدياً أم جامعاً بينهما ، فإذا ما ثبتت شرطية قصدنا حول عنصر " اللعب " فى الفن كشريان جوهرى وشرطى فى " التراجيدى " مثلما أنه بالضرورة – وأساساً – هو شرط الوجود الكوميدى فى الفن ، أمكن لنا أن نتيقن من التساوى كحتمية متحققة هنا وهناك ، أراد البعض أو اعترض الآخرون .

وهنا تصبح الإحالة إلى بحثى الخاص فى موضوع "اللعب فى الفن" إحالة واجبة لأداء تلك المهمة التى وردت أصلاً كجزء من بحث أشمل وأعم (أقصد به كتاب "النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى") ، وخاصة فيما أوردته به كمدخل أساسى مفاده :

" فى كل الفن لعب ، ولكن ليس كل الفن لعب "

ومع ذلك فإن تقديمنا لملف " الكوميديا والغناء فى الفيلم المصرى " لا يعنى انتصاراً منا لأسبقيتها على شرائح أخرى يتسم بها الفيلم المصرى مثل التراجيديا أو الميلودراما التى لا نشير بالتالى إلى تفضيلها باعتبارها الوجه المقابل فى هذا التنويه .

وفى هذا الصدد يتحتم التوقف عند هذه المقابلة بين النوعين ، خاصة وقد شاعت دائماً مقولات المناداة بأفلام البهجة !! حيث أصبحنا نعتاد شيوع المقولة بأن حال الناس صعب ويستلزم أفلاماً كوميدية ومبهجة للتفريج عنهم بدلاً من الأفلام التى تغمهم ، وهى مقولة تبسط الأمور وعلاقة الناس بالفن إلى درجة التسطيح ، وبما ينافى الواقع كما يتضح لنا ذلك فى سببين :

الأول : أن هذه المقولة تتصور أزمات الناس وكأنها لا توجد إلا فى زمن واحد هو الذى يعيشه أصحاب هذه المقولة وقت حديثهم عنه ، وهو ما يلغى ناموس الحياة ، كما يظهر أصحاب المقولة مناقضين لأنفسهم عندما يرددون ذات المقولة فى كل العصور .

الثانى : أن فنون العرض الدرامى ، بالإضافة إلى كونها توفر للناس حاجتهم إلى معايشة الاتصال بالآخرين (سواء عبر الحالة الجمعية للعرض والتلقى ، أو عبر الإلتقاء بشخوص العرض وحياتهم) فإن شرائح العرض الدرامى التراجيدى أو حتى غير كوميدى عامة إنما توفر للمتلقى تماثلاً مع معاناته فى حياته الصعبة ، ولا نعنى بذلك تماثلاً

الفرضية الثانية (منوال المعالجة الدينية) :

وجاءت فرضيتنا الثانية فى مقدمتنا لملف "صورة الأديان فى السينما المصرية" (الملف رقم ٧ – تأليف محمود قاسم) والتى تربط بين أسباب نجاح منهجية السينما المصرية فى تعاملها المباشر مع "الموضوع الدينى" وبين استخدامها لذات المنهجية –سعيا لنجاحها أيضا– عند تعاملها مع "الموضوعات غير الدينية" بما أصبح يجسد الخبرة الرئيسية فى تاريخ السينما المصرية ، حيث انعكس على "تنميط" العديد من ظواهرها ، من قبيل تلك التنويعات النمطية على الدور الذى يلعبه " القدر " فى المنحى "الميلودرامى" الجياش الذى طبع اتجاها بأكمله على وجه السينما المصرية عبر كل تاريخها .

الفرضية الثالثة : (محور هيكل/كريم وتيار فيلم زينب) :

وكانت فرضيتنا الثالثة أيضا فى ذات المقدمة السابقة وهى عن الريادة والسيادة الكبرى لتيار ما أسميته "زينب" (الفيلم) والذى عنيت به "محور هيكل / كريم ، ومحلاها عيشة الفلاح على الشاشة المصرية" من حيث ريادته التأثيرية على ما اتسم به التيار الأساسى للسينما المصرية منذ نشأتها ، وهو تيار يبدأ أصلاً من الأديب محمد حسين هيكل ، مثلما يبدأ تجسيده السينمائى عبر صنوه محمد كريم ، فمنذ ظهرت زينب هيكل صامتة على شاشة محمد كريم ، مر أكثر من عقدين من الزمن على نوع السينما المصرية التى تشربت بروحها التى يمكن أن توجزها باللحن والكلمات أغنية عبد الوهاب "محلاها عيشة الفلاح" والتى تعادل كل أغانى واستعراضات السينما المصرية حتى لحظة ظهور "العزيمة" الذى يرسم مجرد بادرة لصورة سينمائية مصنوعة وفقا لتفاصيل الواقع ، دون أن تنفى

مونولوج شعبى ينقد ويناقش السياسة . ولقد استمر هذا النوع من العروض حتى نهاية القرن الثامن عشر ، حيث كانت مثل هذه الأغانى قد بدأت تصحب العروض المسرحية فى الأسواق . وأطلق عليها " كوميديات الفودفيل " " Comedies avec Voudeville "

ويعنى ذلك أن الفودفيل قد اكتسب صورته الثانية فى معارض وأسواق باريس وظهر فى شكل عروض مسرحية موسيقية تقدم نقداً لاذعاً على مسارح غير مرخصة فى المدن أو فى شكل مسرحيات صامتة مصحوبة بكورس يقدم ترجمة باللهجات الشعبية وتناقش عروض الكوميدى فرانسيز .. أصبحت هذه العروض هى المادة الرئيسية للأوبرا الكوميدية وهى تتطابق مع الأوبرا الغنائية الإنجليزية وأوبرا الألمانى سيرجيل .. قام بتأليف هذه المسرحيات عدد كبير من الكتاب المشهورين بما فيهم لوساج Le sage و فافار Favart ، وكانت بانتشارها ورواجها السبب الأساسى فى تمهيد الطريق فى القرن التاسع عشر ، مثل أوبرا ليبرتى التى كتبها عدد من المؤلفين مثل سكريب ومعاونيه .

وهكذا اكتفوا فيما بعد باسم فودفيل فقط بل وبعد أن اختفت الكوميديا المصحوبة بمقاطع غنائية التى قدمها ديسوجييه Desaugiers و سكريب Scribe و لابيش Labiche . ظلت كلمة فودفيل تطلق على كل كوميديا خفيفة .

ورغم أن مسمى Variety أو منوعات كان الاسم الذى أطلق على الاستعراضات التى كانت تقدم فى إنجلترا على مسارح المنوعات التى أقيمت مكان قاعات الموسيقى الملحقة بالأماكن العامة ، ورغم إلغاء المقطوعات الغنائية المنفصلة والوصلات الغنائية الطويلة ليحل محلها عروض ثنائية مسائية كان أول من قدمها موريس دى فريس على مسرح

فى موضوع المعاناة فى كل الأعمال ، وإنما مجرد التماثل من حيث كونه يعانى فى حياته مع كون الشخصيات فى العمل المعروض تعانى أيضا ، وتعيش صراعاً أيضا ، وتكابد للخروج من أزماتها أيضا ، وبما يؤكد للمتفرج أنه ليس وحده لمعانى فى الحياة ، وإنما هذا هو قانونها ، وبما يسهل عليه تحمله لمصائب حياته ويجعله يستغرق فى الفرجة / المعايشة لحيوات لآخرين المعروضة عليه ، وبما ينطبق عليه القول الشعبى "اللى يشوف بلوة غيره تهون عليه بلوته" ، وبما يؤدى دور المفرج عن النفس فى الأوقات العصيبة ، أى بما هو ذات التصور بدور المفرج الذى تؤديه الأفلام المبهجة ، بل ويكفى الرجوع إلى نظرية التطهير الأرسطية المعروفة .

ورغم ذلك يبقى مثل هذا التعقيب مجرد اجتهاد لا يسبر أغواره إلا البحث المنهجى الذى من شأنه أن يوقفنا على حقائق العلاقة بين تجارب الأفلام السينمائية فى كل نوع وبين التلقى الجماهيرى والاجتماعى لها ، ومن ثم فإن طرح الفرضيات المتعلقة بذلك هو الطريق الذى نطمح إلى تحقيقه .

وانطلاقاً من هذه القناعة وبعد أن أضفنا الآن لرصيدنا فرضية رابعة مصحوبة بطرح مادتها المتضمنة فى هذين المجلدين لكل من الكوميديا والغناء ، نجد لزاماً أن نعود للتأكيد على دعواتنا الأربعة التى تعودنا الإشارة إليها فى مقدمات ملفاتنا السابقة سعياً إلى إنجاز الملفات البحثية المنشودة فى التأريخ للسينما المصرية :

الدعوة الأولى :

هى دعوتنا إلى طرح الفرضيات والمقولات المتعلقة بالسينما المصرية والتى طالما تناقلتها الألسنة ، مع تلك المحتمل إبداعها ، لتكون جميعها مادة للبحث المنهجى ، فنحن إذ نطرح الفرضية المتعلقة بموضوع

تواصل تيار هيكل / كريم ، حتى عبر كمال سليم نفسه ورغم وجود ربع قرن يفصل بين إنجاز كريم لزينب الصامت وبين إخراجه له ناطقاً ، إلا أن نظرته فى الصامت إلى الحياة عامة وإلى صورة الفلاح والريف خاصة لن تفترق فى الجوهر عنها فى الناطق ، إلى درجة أننا نذهب فى فرضيتنا إلى تطابقهما فى "الغنائية !!" رغم صمت الأول ولا عجب فى مثل هذا التوصيف ، لأن الغنائية كانت متحققة هناك عبر غنائية النظرة إلى الحياة ، وبما لا يختلف عن غنائية النظرة / الناطقة فى زينب الثانى ... بل وفيما بعد ذلك سنجد أن كل ما يبدو أنه مغاير لتيار هيكل وكريم ، إنما لا يعدو كونه مجرد تنويعات فى داخل نفس الإطار ، عندما يحدث ما يبدو أنه التطور ، من قبيل ما تظهر عليه سينما عز الدين ذوالفقار ، إنما لا تخرج فى حقيقتها عن ذات الترددات .

عندما نطرح هذه الفرضيات عن السينما المصرية خلال مختلف زواياها ، ستتأكد لنا أهميتها فى اجتماعها معاً حول خط الدائرة التى نقطة ارتكازها الفيلم المصرى ، فمثلاً ستتأكد لنا فرضية تيار هيكل وكريم لدى تكاملها مع زوايا الفرضيات الأخرى لأننا سنجد محور هيكل / كريم مستقطباً – مع بقائه محوراً – ملامحاً ومداخلاً أخرى للمعالجة الفنية التى باتت تتقولب بها غالبية الأفلام ، إذ نجد مثلا الاستقطاب للمدخل الذى طرحنا فرضيته عبر شريحة أفلام الحركة ، كما سيبرز كذلك الاستقطاب للمدخل الذى طرحنا فرضيته حول التصور الفيلمى النابع من تعاليم العقيدة الدينية فى المعالجات الدرامية ، حيث لم يعد ثمة انفصالاً فيما تطرحه مختلف هذه الفرضيات ، وحيث يمكن أن تتأكد لنا أهمية الفرضية التى نطرحها في تقديمنا الآن لهذين المجلدين الجزأين فى ملف واحد ، أى بشقيه " الكوميديا " و " الغناء " .

يحيى عبد التواب الباحث والناقد والأستاذ بأكاديمية الفنون مازال منكباً على إجراء البحث فى هذا المجلد وفقاً لما وعدنا به ، إلا أننا مازلنا فى الانتظار ، آملين أن ينضم بحثه إلى أعداد " ملفات السينما " فى أقرب فرصة ممكنة ، وبعنوان خاص به هو :

" المشهد الموسيقى فى تاريخ السينما المصرية "

وطالما نوهنا إلى عنوان هذا الكتاب الذى ننتظره ، فإن الأمانة تقتضى الإشارة إلى أننى عندما اقترحت على الأستاذ محمود قاسم تسمية الجزء الثانى من مؤلفه الحالى بعنوان ينسب " النجوم " إلى " المشهد الغنائى " وليس إلى " الفيلم الغنائى " ، فإننى بدورى كنت قد استقيته من العنوان الذى حدده د. يحيى عبد التواب لكتابه المنتظر ، إذا رأيت انطباق فكرة "المشهد" على كتاب محمود قاسم أيضا حول أبطال الغناء ، لأنه يتضمن حتى عنصر الظهور المشهدى المفاجئ للغناء خلال تتابعات الفيلم الروائى الذى قد لا يكون كله غنائياً ، كما قد يأتى فيه هذا الغناء الفجائى دون أن يتوحد منطق الافتراض الفنى لهذا المشهد مع بقية عالم الافتراض الفنى للفيلم كله ، ففى مثل هذه الحالات " المشهدية الغنائية " عادة ما يمثل ذلك انفصالاً أو وقفة دخيلة ولا يتوفر لها قبول منطقها فى الافتراض الفنى إلا بالاتفاق العرفى حول اعتياد هذا الخلل ، وطالما أن تلك " المشهدية الغنائية " هى العنصر الموجود فى الفيلم الغنائى أو فيما عداه من أفلام أخرى قد لا تكون غنائية فى مجملها ، لذا فإن الإشارة إليها بهذا التحديد المعنون إنما تشير كذلك إلى شمولية هذا الاعتبار .

وعلى وجه العموم ، فإن كل ذلك ما لم تنصب عليه مناظير البحث سوف يبقى مجرد اجتهاد ، بل وشكلى ينحصر دوره الإيجابى فى الإشارة والتأكيد على تحديد المعانى والمقاصد ، ومن ثم يبقى انتظارنا الحقيقى لما

هذا الكتاب نموذجا للبحث المنهجي في السينما المصرية فإنما ندعو للإبداع العقلي في طرح الفرضيات التي تكشف عن زوايا ومداخل جديدة لاكتشافها .. وما أكثر مقولات هذه الفرضيات على الألسنة كلما أثير الحديث عن السينما المصرية .. نعم .. ما أكثرها عندما تستهلك الأوقات منا على المقاهي وفي أحاديثنا الاجتهادية ، سواء في نقد الأفلام أو حتى في رصد الظواهر ، وما أروع الكثير منها عندما نمحصه بالعقل والمنطق .. إلا أننا – استكمالاً لهذه الدعوة – نؤكد على أن الفرضية تبقى مجرد تصور ذهني مفترض اجتهاداً ، ولا ينتقل –هذا التصور– إلى منطقة الثقة به إلا عبر البحث المنهجي الذي ندعو إلى إعمال أدواته ، مثلما ندعو إلى هذا الإبداع الاجتهادي النظري في طرح الفرضيات والتي من شأنها إثراء المداخل إلى هذه المباحث المطلوبة ، مع شريطة عدم التحجر أمام المقولات الأولى لأي فرضية .. بل لابد من الاستعداد المسبق للقناعة بما تتوصل إليه الأبحاث ، حتى لو انتهى أي منها بتقويض ودحض الفرضية التي بدأت منها .. فهذه القناعة هي وحدها الكفيلة بالانتقال بنا من التوقف عند مجرد مقولات (فرضية) لم يتم بحثها فتصبح مجرد ثرثرات ، وإن كنا –طبعا– لا نطالب أبدا بالحجر عليها ، وإلا ما دعونا لها ، فهي المنطلق الأكيد للإبداع النظري ، ولكنها مجرد المنطلق ، فإذا ما بقيت كذلك دون البحث المنهجي فيها ، باتت ثرثرات .. وهذه هي جدلية قناعتنا . أما جدلية صياغة الفرضيات ذاتها ، فتتمثل في طبيعة ما ندعو إليه ، حيث يجب أن تنصب كل منها على " زاوية / مدخل " مختلف ، في حين أن المستهدف الأساسي – دائماً وعبر كل الفرضيات – هو " إطار أشمل " حول السينما المصرية .. لكن هنا ، وإزاء تصورنا بما سوف تحققه بشتى الزوايا والمستويات من "تكاملية" في اكتشاف الإطار الأشمل ، يلزم التأكيد على

وما يقال عن الأوبرا يقال عن الحركات الطليعية فى الفن عامة ، وفى السينما خاصة ، والتى تطرح قوانينها الجديدة متمردة بها على التقاليد والمواصفات السائدة ، وطالبة بدء الاتفاق مجدداً على ما طرحته تواً من قوانين جديدة . من هنا – وعلى سبيل المثال - يقال بالترتيب على ذلك " فعلى الرغم من[1] أن غودار يفلت من أى تصنيف إلا أن شيئاً لا يستطيع أن يمنع غالبية مشاهديه من إضفاء تصنيف معين على أعماله يجعلهم لا يتقبلون اللعبة – (العقد) بالشكل الأمثل ، وقد يصل هذا إلى حد التجاهل ، تجاهل أعماله ، و التأفف من رؤيتها " .

إن البدء بعملية " اختيار " العمل الفنى أو الأدبى ذاته " يتضمن حتما معرفة قواعد اللعبة مع تقبلها " وهو ما يستطرد فى شرحه أستاذ الأدب المقارن الدكتور تشورانسكو على اعتبار أن "ما يصدق على المؤلف يصدق بالمثل على القارئ فالاثنان يقبلان على الفور الأوضاع المقررة سلفاً [2]. والقارئ على سبيل المثال يوافق على التخلى عن بعض المعايير الموضوعية كمبدأ التماثل والحاجة إلى المواءمة بين العلامات والأشياء لأن ذلك يساعده فى مشروعه : فهو لا يبحث فيما يقرأ عن واقع الأمور " .

والخلاصة أن ما يعنيه الإقرار بعنصر " الاتفاق المسبق " فى ممارسة نسقى " اللعب / الفن " هو أن ثمة درجة من الوعى المسبق لابد أنها متوافرة بل ومتواجدة دوما عبر ممارسة أى من النسقين ، وإلا تحول أى منهما إلى ممارسة فعلية لصراع الحياة قد يكون ثمنها فقدان الحياة ذاتها ، فالاتفاق من ناحية إنما يعنى ضرورة شرطيته بالقانون الذى يحكم هذا الاتفاق ، وإلا ما صار اتفاقا ، لأن الاتفاق فى جوهره يعنى تقنين علاقة والاعتراف بها .

---

[1] نبيل الدبسى : خواطر نحو الموجة الفرنسية الجديدة . – ص ٣٥

[2] تشورانسكو (ألكسندر) : الكلمات السحرية . – ص ٤٨ ، ٤٩.

٢- تعبير يطلق على أية مسلاة ضاحكة غير عادة ، وهى تجمع بين الحوار اللبق ، والدعابة المرحة ، والمواقف الهرجة ، مع الموسيقى والغناء أحيانا ، فى جو فياض بالعاطفة وسوء التفاهم والمفاجآت ، كما هو الحال فى معظم الأفلام الموسيقية والغنائية ، وقد يغلب فيها نوع من النقد الهازل والهجو السافر فى عرض مواقف الخيانة الزوجية أو الحب غير الشرعي .

من ناحية أخرى ، وفى سبيل المزيد من التعرف على الذى نتقصاه إلى الجذور المسرحية للمصطلح ، ستشير لنا أحدث طبعات لاروس أن "فودفيل" تعبير كان يطلق على مسرحيات قصيرة عبارة عن ملهاة للترفيه والتسلية بها مقاطع غنائية ، ويرجع تاريخها إلى القرن الخامس عشر عندما كتب أوليفييه باسلان العامل فى مدينة فير vire أغانى تحتوى على عبارات النقد اللاذع والهازل التى كانت سائدة فى اللهجة الشعبية المنتشرة فى وادى فير Vallon de Vire (نسبة إلى نهر فير) ، وبابتعادها عن مدينة نشأتها هذه تحورت الكلمة " فودفيل " خاصة بعد أن كانت المقطوعات الأولى المتمثلة فى أغنيات لإله النبيذ Bachiques (باشيك) تسمى فو دى فير Vaue de Vire.

وعليه فإننا بالرجوع إلى دوائر المعارف العالمية المتخصصة فى المسرح مباشرة مثل موسوعة أكسفورد المسرحية ، أو قاموس بنجوين للمسرح من إعداد جون راسل تيلور ، سنجد أن "فودفيل" هى كلمة فرنسية تشكلت كتحوير لكلمة فو vau أو فال val أى فال دى فير Val de Vire ومعناها " أغانى من وادى فير " فى مقاطعة نورماندى ، أو أنها " أصوات المدن " بما يعنى كذلك أغانى من شوارع المدينة . وكان هذا موجود فى صورته اللاحقة منذ عام ١٦٧٤ عندما كان يقدم فى شكل أغنية شعبية أو

" ففيلم مدكور ثابت إدانة لسينما السبعينات بأكملها باستثناء أفلام يوسف شاهين ، وفيلم "السقا مات" لصلاح أبو سيف ، فلا يمكن – و مدكور ثابت يسخر المرة تلو المرة من السينما القديمة – أن يعود ليكون أحد أساطينها ، وبالتالى يأتى فيلمه الكوميدى " الولد الغبى " (١٩٧٥) سقطة مباشرة تحسب عليه ، ولكنها سقطة تتسق مع الواقع المحيط فى السبعينات."

والجدير بالذكر هنا أننى أنا الذى دأبت بنفسى على ذكر أن هذا الفيلم (أى الولد الغبى) كان درساً قاسياً لى فى التنازلات الفنية ، وبالمناسبة فإنه فيلم تنطبق عليه بعض أوصاف الفودفيل ، ولا يفسر تقبله ونجاحه الجماهيرى إلا حقيقة أن عالم العمل الفنى عالم افتراضى .

٣- اتفاق العقد العرفى المسبق:

ورغم الاتضاح النسبى حتى الآن لما عنيناه فى فرضيتنا من "أن الفودفيل بعناصره هو الذى يشكل (عالم العمل الفنى) " إلا أن استكمال الصياغة باعتبار أن ذلك "وفقاً للعقد العرفى السائد بين السينما المصرية وجماهيرها العربية" إنما يستلزم ضرورة التوضيح لأهمية ما تؤكد عليه هذه المقولة التكميلية التى تقوم أصلاً على حقيقة عامة فى الفن .

ويمكن لنا أن نبدأ فهم تلك الحقيقة ، إذا ما تذكرنا أنه مثلما يكون حال الحياة صراع ، فإن الصراع موجود كذلك فى الفن ، ولكنه مجسد عبر إيهامية العرض . بحيث يعيشه الجمهور كطرف من أطراف النسق سواء بالمشاركة أو بالتمثل ، أو حتى بالمعايشة الذهنية كما فى الحالة البريختية .. وهو ذات الصراع الموجود فى نسق اللعب ؛ وإن كانت الإيهامية فى نسق اللعب قد تكون مجرد أرقام أو أشكال و مجرد خطوط ونقاط

وتلك فى الأصل هى حقيقة التعامل فى التلقى إزاء كل فنون العرض ، ومن ثم فهى الحقيقة التى تسمح بمساحة لا نهائية من " التلاعب الإبداعى " فى إطار منطق اللعبة / الفن / الفيلم ، وعبر العديد من المستويات الفنية ، بصرف النظر عن التقييم الجمالى والنقدى النهائى لأى منها .. إنها فقط حقيقة ، ومن ثم يستثمرها الفيلم المصرى وفقاً لمناحيه الخاصة ، والمحددة فى هذه الفرضية بفودفيل الغناء والرقص والاستعراض والنكات والمونولوجات .. الخ ، ومن ثم فهو اتفاق عرفى يتوجب فهمه .

ويتعرفنا على المفردات التى تنهض على أساسها صياغتنا للفرضية الجديدة ، يمكن لنا أن نرى هذا الفودفيل وقد شكل " عالم العمل الفنى " للفيلم المصرى ، باعتباره العالم الذى اعتادت الجماهير استقبال منطقه بالافتراض الفنى ، عبر عقد عرفى أصبح سائداً بين السينما المصرية وجماهيرها العربية .

وبهذا المفهوم سوف يتحقق تكامل الفرضيات الأربعة ، مكوناً المغزى الأساسى ، فيما يمكن أن يعتبر فرضية واحدة تضم شقى الإبداع فى الفيلم المصرى : أى نوع المعالجة الفنية ، وشق النظرة إلى الحياة .. فلقد مثلت فرضية المعالجة الدينية نظرة إلى مسار الحياة بشخوص أبطالها وعلاقاتها بما يحقق النظرة الدينية إلى طبيعة الحياة البشرية .. كما مثلت فرضية محور هيكل / كريم المتمثل فى تيار فيلم زينب النظرة إلى الحياة الاجتماعية .. ومن ناحية مقابلة يأتينا الشق الآخر حيث مثلت فرضية أفلام الحركة الإطار الفنى الأشمل الذى تتحرك فيه المعالجات الدرامية .. وها هى فرضية " الفودفيل " قد جاءت لتمثل ضمن هذا الشق الثانى المدخل إلى عالم العمل الفنى الذى ساد الشريحة الأكبر فى نماذج النجاح الجماهيرى للفيلم المصرى .

وليس واقع ، ويتعامل معه بنفس محدودية رد الفعل التى يتعامل بها مع أى لعبة ، ومن ثم فلابد أن السينما هى الأجدر بأن ينطبق عليها كون أنها لعبة "وحين يختفى شخص [1] عن الأنظار (فإنه يستمر فى الوجود بهويته فى مكان ما فى الديكور المختفى عنا (ليست للشاشة أجنحة) . " فهكذا يذكر بازان نفسه بما يؤكد أنها اللعبة فى كل من إطار خشبة المسرح وإطار الشاشة . رغم أن حديثه منصب على التفرقة النوعية بينهما : " ليست للشاشة أجنحة .. كالتي للمسرح تتيحها للمثل الذى ينتظر حتى يطلب منه أن يدخل إلى خشبة المسرح . " وبينما أن هذه لعبة ، أفلا يكون بالقياس اختفاء منظر بالقطع لعبة ؟ .

" وبالمثل بينما لا تخرج أصوات الكلمات التى يقولها أحد الشخوص على الشاشة بالضبط من بين شفتيه [2] ولكن من مكبرات خلف أو بجانب الشاشة فإن هذه الأصوات تتفق مع حركات شفتيه بحيث تؤكد لحاستى النظر والسمع لدينا أن هذا الشخص موجود أمامنا كما يحدث فى الحياة الواقعية . إذا كان الصوت المستخدم غير متزامن ضاع هذا المؤشر أيضا . فى رأى ميتز من المؤكد أن هناك حداً أدنى لعدد مؤشرات الواقع التى نحتاجها قبل أن يمكن لصورة ما أن تعطينا انطباعا بأنها واقعية . " ولكن مبدأ الافتراض الفنى هنا سوف يرفض فكرة ميتز حول هذا الحد الأدنى ، إذ فى الحقيقة ستبقى الحاجة إلى هذه المؤشرات إلى ما لا نهاية دون أن تصل الصورة أبدا إلى كونها الواقع ذاته ، وهو ما يعيه بدرجة أو بأخرى أثناء العرض – ولكن بدرجة تامة قبل ارتياد دار السينما – أى متفرج جاء لمشاهدة الفيلم وهو محمل بداخله بعنصر الافتراض الفنى .

---

[1] المصدر نفسه . – ص ١٤٥ .

[2] المصدر نفسه . – ص ٢١٩ .

أنها تكاملية الزوايا والمستويات التى تفسر وتشرح بعضها البعض فى إطار نفس السينما .

الدعوة الثانية :

وهى دعوتنا المعنية بالتأكيد على إتاحة المساحة والفرصة لإعادة اكتشاف ما يكون قد سقط رصده خلال التأريخات السابقة والحالية (بما فيها إصدارنا هذا) بالإضافة إلى إعادة التقييم النقدى للعديد من الحالات السينمائية التى جاء زمان نفض الغبار عنها .. ولا ريب فى جدوى هذا المنحى ، بل أن ثمة أهمية ملحة لإعادة النظر ، وإعادة التمحيص ، فهذه لم تعد سمة غريبة على ممارسات التأريخ السينمائى المعاصر فى شتى أنحاء العالم .. أما عندنا فإن الأمل ما زال كبيراً فى إعادة تقييم الكثير من مخرجينا وتجاربهم فى السينما المصرية ، والتى لم تحظ بالتقييم أو التقدير الحقيقى فى حينها أو بعدها بما هو مستمر حتى الآن ، ومن أمثال ما نوجه النظر إليه فى هذا الصدد هو دعوتنا لإعادة دراسة وتقييم مخرجين من أمثال حسن الإمام ونيازى مصطفى ، بل وعباس كامل وأحمد ضياء الدين وأحمد فؤاد .. الخ ، بل أننا ندعو لاكتشاف ما هو مهمل بعيدا عن أعين الدراسة النقدية المركزة ، مثل تجربة سيد عيسى مع رأفت الميهى فى " جفت الأمطار" ومثل تجربة كمال عطية فى " رسالة إلى الله " وكذلك الفيلم الأول للمخرج فاضل صالح من إنتاج التليفزيون (والذى وصل إلى درجة نسيانى لاسم الفيلم رغم دعوتى هذه) ، بالإضافة إلى العديد من الأعمال مثل ما أشار به الزميل المخرج والباحث د. محمد كامل القليوبى من ضرورة إعادة الضوء على " شفيقة ومتولى " للمخرج على بدرخان ، وكذلك " القضية ٦٨ " للمخرج صلاح أبو سيف ، وما أكثر الأمثلة بل والحالات التى أصبحت تستدعى الدعوة لإعادة تسليط الضوء المكثف على رواد أمثال كامل التلمسانى وتوفيق صالح . هذا رغم أنه لا يفوتنا التأكيد على أن لنا فى مصر بدايات لرصد تجارب فى هذا الصدد ، وهى التى

الهامبرا في ليفر بول ، ورغم ما كان يصحب العرض من رقص باليه و اسكتشات تمثيلية قصيرة ، إلا أنه حتى عندما اختفى الجو الصاخب الذى كان منتشراً فى قاعات الموسيقى فلقد ظل الاسم القديم لصيقاً بها ، حيث أصبحت كلمة "منوعات" Variety تطلق فى إنجلترا على قاعات الموسيقى، أما "فودفيل" Vaudeville فهى الكلمة الشائعة فى الولايات المتحدة .

وهكذا يقابلنا اسم " الفودفيل " فى زماننا باعتباره الاسم الأمريكى الذى يعادل قاعة الموسيقى البريطانية ويشير إلى تضمنه سلسلة من الألعاب ، الكوميديا ، الموسيقى ، الاستعراضات ، الأكروبات .. الخ .. والتى جاء أصلها من تلك العروض الخشنة والفظة rough and vulgar والتى كانت مألوفة فيما يسمى " قاعة البيرة " ذات الاستعراضات الترفيهية، والتى انتشرت فى منتصف القرن التاسع عشر وسادت المسارح كوسيلة للترفيه منذ عام ١٨٧٠ .

وهكذا ظلت كلمة فودفيل مستخدمة فى اللغة الإنجليزية منذ القرن التاسع عشر لتعنى المسرحيات الخفيفة جدا ذات الوصلات الموسيقية التى تتخلل أجزاءها with music interludes ، ومن ثم ظل نشاط الفودفيل معاصراً لقاعات الموسيقى منذ بداية عام ١٨٩٠ حتى منتصف عام ١٩٢٠.

أما فى أمريكا فقد بدأ استخدام كلمة الفودفيل عندما أطلقت على بعض العروض الاستعراضية للعائلات منذ عام ١٨٨٠ ، وتذكر الموسوعات من أسماء روادها : تونى باستور ، إدوارد آلبى ، بانجمان فرانكلين كيث (١٨٤٦-١٩١٤) و فردريك فرانسيس بروكتور (١٨٥١-١٩٢٩) الذين استخدموا عروض المنوعات القديمة التى كانت تعرض فى قاعات البيرة وقاعات الموسيقى الإنجليزية ، وهى منوعات فظة رديئة المستوى ولا تناسب إلا أذواق العامة والسكارى ، ولكن تم تغييرها وتحسين

حركة العربة وبين هذا " البان " بحيث يحافظ على انكماشة انفعالية دقيقة لوجه الممثل فى الكادر ، قبل أن يكون مطلوباً منه الانسحاب عنه بالشاريوه رويداً رويداً ، وكأنه يجب تركه - أى الممثل - فى عالم خاو واسع عبر اللقطة العامة البعيدة التى ستنتهى بها حركة الشاريوه .. ألا يجب أن يكون عامل الكاميرا هذا حساساً بدراما تحريك الكاميرا على هذا النحو حتى تتحقق رؤية الفنان / المخرج فى الفيلم ؟ .. إن عامل الكاميرا هو مجرد نموذج مثال ، لكن ما أكثر المهن الأخرى التى لا يمكن إغفالها فى نفس التقييم ، سواء كانت فى تخصصات الصوت أو المونتاج أو الديكور أو المعمل (والمعمل هو أعقد هذه التخصصات وأكثرها تأثيراً فنياً بالأدوات والمواد العلمية المعملية على النتيجة النهائية للفيلم نفسه) .. فمن المسلم به أنه " باختراع آلة السينما (الكاميرا) ظهر نوع جديد من الفن عُد إلى جانب المسرح من الفنون الجميلة لأنهما يقدمان تعبيراً فنياً متكاملاً فى حد ذاته إلا أنهما يستخدمان ويجمعان عدداً من الفنون التطبيقية وعدة عمليات حرفية وآلية لا يمكن اعتبار أية واحدة منها فناً جديلاً قائماً بذاته " .

وعليه يصبح لزاماً علينا أن ندعو إلى تسجيل وتقييم الأدوار الفنية للمبدعين الرواد فى كافة تخصصات الفيلم المصرى ، شأنهم فى ذلك شأن ما يجرى مع مخرجيه ونجومه ، إذ لابد من الالتفات لأدوار عبد العزيز فهمى و وديد سرى وأحمد خورشيد وعبد الحليم نصر وغيرهم من الرواد الراحلين عن التصوير السينمائى ، مثلما يتوجد، الالتفات إلى مصطفى والى ونصرى عبد النور وعزيز فاضل وغيرهم ممن أبدعوا ورحلوا عن مجال الصوت السينمائى ، وكذلك مهندسى الديكور مثل ولى الدين سامح وشادى عبد السلام وعباس حلمى و شارفنبرج وآخرين ، بل لابد من التوجه إلى مبدعى الماكياج حلمى رفلة وعيسى أحمد ومحمود سماحة .. الخ من جميع التخصصات ، مروراً بالمونتاج والسيناريو والمنتجين ، بل

ومساحات لتصبح " تجريداً " يبتعد عن ممارسة "الصراع" .. لكنه – وتلك هي نقطة التوقف الهام – الصراع الذي يتحول عبر الاتفاق على الممارسة الإيهامية ، إلى مجرد " المباراة " دون أن يصل ممارسة حقيقية للصراع ، من قبيل ما قد يدفع ثمنه أطراف الممارسة في النسق ، وإلا قتل المتلاكمان أو المتصارعان في الحلبة كل منهما الآخر .

وبصدد هذا الاتفاق المسبق كعمل فاصل بين ممارسة الواقع وهذا النسق / الفن ، يلتقي نسقا الفن واللعب في امتلاكهما لذات العامل. إن كلا النسقين يقومان على أساس من الاتفاق المسبق على ممارسة اللعب أو الفن ، أي كونه اتفاقا على أن ما تجري ممارسته هو إما "لعب" أو "فن" ولكنه ليس بحال من الأحوال ممارسة للواقع إذ ليس من واقع في العملية برمتها إلا كونها الاتفاق على أنها ليست الواقع . وهو ما يشير مباشرة إلى كونه الاتفاق على أنها ممارسة في إطار " إيهامية بالحياة " .. وبما يقود إلى عنصر الافتراض الفني في نسق الفن ، بما هو ذاته لعبة ، كما يقود كذلك إلى عنصر " قانون اللعبة " في نسق اللعب ، بما هو في ذاته اتفاق على قانون .

وفي هذا الصدد يمكن أن نشير إلى مصطلحنا الخاص :

(اللا إيهامي)

وهو المصطلح الذي قصدت صنعه باعتبار (اللا إيهام) حقيقة ثابتة في طبيعة الفن مهما افترض فيه من إيهام أو واقعية إيهامية متصورة في عالم العمل الفني الذي لا يعدو كونه "عالما افتراضيا" ، ومن ثم فجدليته المتحققة أبدا هي كون الفن "إيهاميا ولا إيهاميا في ذات الوقت" وأن الفرق الوحيد عند اختلاف الاتجاهات والمعالجات الفنية هو الفرق في الدرجة فقط بين الإيهامي واللا إيهامي .

أصبحت تمثل ذخيرة تأريخية ، ومن أمثال ما تدنق حول فيلم " لاشين " وما قدمه بشأنه الزملاء كمال رمزى وعلى أبو شادى وسمير فريد ، وسلمى الشماع وأسرة " ذاكرة السينما " وآخرون ، فلست هنا بصدد الحصر ، وإنما يمكنني التذكرة أيضا باكتشافات أفلام "محمد بيومي" على أيدى الزميل والمخرج والباحث الدكتور محمد كامل القليوبي من خلال أكاديمية الفنون برعاية مباشرة من رئيسها الدكتور فوزى فهمي .. هذا بالإضافة إلى ما قدمه الزميل الناقد السكندرى الأستاذ أسامة القفاش من اكتشاف لأفلام محمود خليل راشد ، ناهيك عن التجارب السابقة في إعادة الاكتشاف وإعادة التقييم لأفلام مصرية مثل " السوق السوداء " و " باب الحديد " و " بين السماء والأرض " و " الزوجة الثانية " .. الخ .

الدعوة الثالثة :

وهى الموجهة إلى استكمال بقية التخصصات في السينما المصرية ، فدعوتنا معنية بالتأكيد على جدلية وتكاملية الفنون وتخصصاتها في الفيلم ، ذلك أن الفيلم السينمائي مع امتلاكه لإمكانية وسمة العمل الفني الذى يحمل رؤية " فنان " إلا أنه قائم أيضا على ما أسميه " خاصية تقسيم العمل السينمائي " عبر مجموعة من الفنون يبدعها أيضا فنانون ، وبما يطرح في العادة إشكالية خاصة بهذا الفن السينمائي .

ولقد سبق أن كتبت في هذا الصدد ، مؤكداً أنه ليس بالسينما مهن حرفية بحتة كما يتصور البعض ، فحتى عامل الماشينست الذى يدفع عربة " الشاريوه " المحملة بالكاميرا ، إنما هو "حرفى فنان" يشارك المخرج بالضرورة ، مثل مشاركة الممثل له في إحساسه باللحظة ، ذلك الإحساس الذى سيحكم درجة دفعه لعربة الشاريوه وكذلك توقيتات التوقف والاندفاع والإبطاء ، إضافة إلى الإحساس مع المصور الجالس خلف العدسة باللحظة التى سيدير فيها الكاميرا " بان Pan " ، وأنه مطالب أن يوفق بين سرعة

وجدير بالذكر أن رصد عنصر الاتفاق بين نسقي اللعب والفن ، لا يعني أن مجرد توفره في أي نسق يعني انتماء هذا النسق إلى أي من اللعب والفن وإلا أصبح عقد الاتفاق الاجتماعي لعبا أو فنا. إن الاتفاق في نسقي اللعب / الفن ، هو اتفاق مشروط بنوعية النشاط المتفق عليه في كل منهما ، فالاتفاق في الفن قائم على أن النشاط موضوع هذا الاتفاق هو نشاط إيهامي .

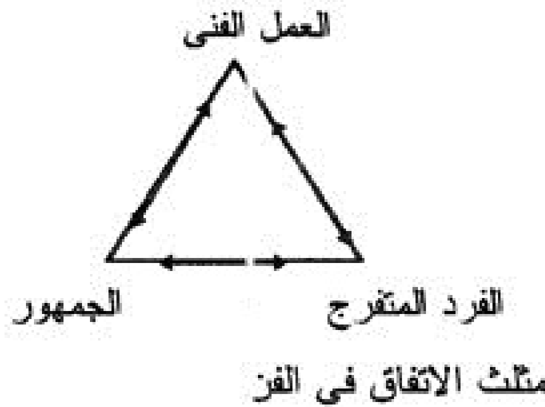
وحتى إذا كانت ثمة قناعة مثلا بما "يرى ميتز أن[1] انطباع الواقع تؤكده الحركة على الشاشة التي هي دائما حركة (واقعية) نقبلها طواعية على أنها حركة الأشياء في الواقع لا حركة الضوء والظل." فما هذا التقبل في الحقيقة إلا بناء على اتفاق مسبق بأن هذه هي طبيعة اللعبة .

وحتى عندما يتوقع اندريه بازان بسرور "أن يأتي وقت يمكن فيه أن تملأ الشاشة ذات البعدين بالصور [2] الكاملة البروز هادماً الفرق الرئيسي بين إدراك ما على الشاشة والإدراك الفعلي." فإنه في الحقيقة يؤكد على تناقض في نظريته أصلاً ، لأنه التصور النظري الذي يعني بهذا التوقع إمكانية أن يستوى إدراك الواقع مع إدراكه في الفن ، وهو ما يمكن الرد عليه ببساطة شديدة في هذه الحالة بالتذكرة بفن آخر هو " المسرح " الذي يحتوى داخل إطار خشبته أناساً حقيقيين (ممثلين) دونما حاجة لاختراع " البروز والتجسيم في الصورة " ومع ذلك يبقى هذا المعروض على خشبة المسرح مجرد لعبة اسمها الفن وإلا لنهض من بين المتفرجين أناس يتمتعون بالشهامة لحماية البطل من خصمه الشرير الذي يستفز كل مشاعر إنسانية ، ولكن كل شهم من بين هؤلاء النظارة يعلم علم اليقين أنه إزاء فن

(١) أندرو (ج . دادلي) نظريات الفيلم الكبرى . – ص ٢١٩.

(٢) المصدر نفسه . – ص ١٤٤.

وهكذا فإنه " يحمل المتفرج – طبقا لبنود العقد – على أن يصدق ما يراه " [1] . ولكنه من ناحية أخرى يظل متأكدا بالافتراض الفني أنه إزاء مجرد عمل فني ، فالمتفرج يصل إلى أية قاعة للعرض التمثيلي وهو "يتوقع أن يكون على شئ من الاتفاق مع رفاقه المشاهدين حين يضحك أو حين يعاني . " وهذا هو المستوى الآخر من الاتفاق ليصبح بالتالي اتفاقا مثلثاً وليس اتفاقا ثنائياً .



مثلث الاتفاق في الفن

ويتجسد المستوى الحقيقي للعبة في عنصر الاتفاق / الافتراض الفني الوارد مع صاحبه إلى قاعات العرض .. ومثل اللعبة التي نجهل قوانينها بينما يجب أن نتفق عليها مسبقا فلا يمكن لنا بالتالي أن نلعبها ، نلتقي كذلك بالفن الذي نفتقد حوله اتفاقا مسبقا يتيح لنا فيه ممارسة اللعب / الفن ، مثل فن الأوبرا ، وهي التي " طالما هاجمها النقاد في بلاد وعصور مختلفة [2] لأنها فن يقوم على تقاليد مصطنعة غريبة لابد للمشاهد أن يتقبلها مقدما ، إذا أراد أن يستمتع بالأوبرا " .

---

[1] د. إبراهيم حمادة : طبيعة الدراما – ص ٥٢.

[2] د. سمحة الخولي : الأوبرا في فن القرن العشرين . – ص ٧٩ .

ولم يكن ذلك بالأمر الغريب ، إذ من المعروف أن السينما عندما تنشأ فى بلد ما ، إنما تنشأ على أكتاف السائد من فنون مرحلة هذه النشأة وعلى رأسها المسرح باعتباره أقرب فنون العرض والفرجة إلى حالة العرض والتلقى السينمائى ، وهو ما يفسر لنا اتساع تلك الشريحة الكوميدية والغنائية فى إنتاج السينما المصرية منذ ترعرع حالتها التجارية ومواصلة انتعاشها الجماهيرى ، حيث كانت الكوميديا والغناء والرقص تلعب الدور الكبير فى ساحة المسرح المصرى ، وبدليل أن هذه السينما وصناعتها الناشئة قد اعتمدت منذ بدايتها اعتماداً كاملاً على النجوم الذين ارتبطت أسماؤهم بالمسرح أصلاً ، إضافة إلى أنه ذات التيار المؤثر من حيث نوع السينما الأجنبية التى كانت تعرض فى مصر والتى أصبحت هدفاً لما يعتبر تعريباً وتمصيراً .

٢- الافتراض الفنى - و - عالم الفن عالم افتراضى :

عندما تقودنا صياغة الفرضية الرابعة عن الفيلم المصرى إلى جزئية فى صياغتها تشير إلى ما يسمى " عالم العمل الفنى " باعتباره المتشكل فى حالتنا هذه - أى حالة الفيلم المصرى - عن طريق ما تعرفنا عليه باسم " الفودفيل " فإننا يجب أن نتعرف أولاً على كل من المفهوم والمصطلح اللذين تحددا فى بحث سابق لى حول العمل الفنى السينمائى عامة ، دون أن يكون المقصود به تخصيصاً لفيلم مصرى أو أجنبى ، بل هو العمل الفنى أساساً على إطلاقه ، حيث نقف عند حقيقة هامة مؤداها أن " العالم الافتراضى " هو عالم العمل الفنى فى مقابل " عالم الواقع " أى بما يميزه عنه تمييزاً كاملاً ، وبما يعبر عن استحالة أن يكون عالم العمل الفنى واقعياً أو معاشاً ، إلا فى حدود كونه "صورة مفترضة" للواقع المادى المعاش ، ومن ثم فهو " عالم افتراضى " لا يمكن البحث فيه عن "واقعية" ما مهما بلغت النوايا والقصديات إلى ذلك ، حيث لا تعدو كونها فرضاً قسرياً .

وبهذا فالافتراض الفنى هو منطق خاص بعلاقة " دال " فنى بـ "المدلول" الواقعى ، أى أن ما هو "واقع" فعلاً فى عالم الجمهور إنما هو غير موجود فى العملية الفنية إلا على مستوى " لإشارة إليه " وألا "واقعى" فى العملية الفنية برمتها إلا " ممارسة " التواصل (بالفرجة أو الاستماع أو المشاهدة أو المشاركة الحسية .. الخ) بين هذا الجمهور وعالم "الإشارات الفنية" المعروضة عليه خلال " اللحظة الفنية " (ضمن زمن العرض) وليس بزمن الواقع المعاش خارج هذا العرض . ومن هذا المنظور يمكن فهم العمل الفنى كذلك فى ضوء مفهوم " الانعكاس " للواقع ، باعتباره هكذا بالضرورة ، ولكن أيضا باعتباره قابلاً للتوظيف من حيث كونه متضح لنا خارج كونه واقعاً مادياً وحياتياً معاشاً بالفعل .

لذلك كان من أول المصطلحات التى لجأت إلى صياغتها تعبيراً عن المفهوم المنطلق لذلك هو "الافتراض الفنى" و "العالم الافتراضى" ، حيث يشير الأول إلى نوع المنطق الذى يتعامل به المتفرج مع عالم العمل الفنى ، الذى هو عالم افتراضى لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون واقعاً مهما تم تصويره أو تجسيده ونسجه باعتباره واقعياً .

ولعل تلك الحقيقة هى ما يفسر لنا منطق التقبل الجماهيرى لكل ما لا يمكن أن يجرى فى الواقع ، ومع ذلك يكون له منطقه الخاص والمقبول فى "عالم الفودفيل" حيث ينطلق العاشق فجأة يغنى معبراً لحبيبته عن حبه وسط الحدائق ، أو حتى فى زحام الحارة التى قد يتحول أهلها إلى كورس فى تلك الأغنية ، ولا مانع من انطلاق الراقصة وأمامها الراقصون من الأزقة والحوارى الأخرى .. الخ ما لا يقبله منطق الواقع ، ولكنه منطق "الافتراض الفنى" الذى يعنى عالماً خاصاً هو "عالم العمل الفنى" الذى هو فى حالتنا "عالم العمل السينمائى - المصرى" أو ذلك الذى تنكب عليه دراساتنا ، فتطرح الفرضية مكونات "الفودفيل" سمة سائدة لتشكيل العالم الفنى لهذا الفيلم ..

وقد يبدو ذلك تبريراً منا لنوع السينما التي يسودها هذا الاتجاه أو أشباهه من المعالجات الفنية ، ولكن ما يجب التأكيد عليه أن المقصود هو إيضاح حقيقة نراها -من وجهة نظرنا- متعلقة بطبيعة الفن عامة ، وهي التي تسمح بأي منطق للتلاعب الإبداعي خلالها ، أياً كان مستوى أو منحى هذا الإبداع وقيمته ، بل ومن أبرز الأمثلة على أن ما قصدناه لا يأتي دفاعاً عما اتسم به الفيلم المصري القديم من مناحي سائدة بمثل هذا "الفودفيل" ، تلك المواقف المعروفة والمعلنة منا في قضايا لتجديد السينمائي وقضايا السينما التجريبية ، حتى أن الناقد السينمائي أسامة القفاش في دراسته الكبيرة المعنونة "إعادة اكتشاف فيلم مصري مختلف: صورة مدكور ثابت" (مجلة ألف ١٩٩٥) يتوقف إزاء ما يعتبره موقف هذا الفيلم من ذلك النوع من التراث السينمائي المصري إذ يذكر مثلاً :

" إن القهر الذي يعانيه رشاد أفندي على يد السلطة / "الدولة والزوجة" يقوم بإخراجه على الخادمة شلبية . أما المعادل الرمزي لهذا فهو قهر المدينة للريف ، ونوعية القهر الذي يقدر رشاد على ممارسته هو الاغتصاب الجنسي . وهنا يقوم مدكور ثابت باستخدام مفردات سينمائية تقليدية : فوران اللبن والضحكات الجنسية ليعطي على المستوى السياقي معنى الجنس والاغتصاب . ولكنه على المستوى التصوري يحيلنا إلى مفردات سينمائية قديمة مثل: فوران القهوة وتغير لون الورد وانفتاح زجاج النافذة ، ويهزأ بها ويضحك منها . إن الضحكات الجنسية هنا تسخر من هذا التراث البالي ومن القيمة التي يمثلها "شرف البنت زي عود الكبريت" ويسخر منها بالصورة ، فالطربوش الذي يوضع على البوتاجاز يحترق ، بينما يعادل الطربوش عند المتفرج زمناً قديماً " إحدى الدالات المرئية لعصر مضى " ، واحتراقه يعني احتراق هذا الزمن ، وبوضعه في نفس

الكادر مع اللبن الذى يفور نحصل على المعادلة البصرية / المعنوية Visual semantic التالية :

الطربوش / الزمن البالى = اللبن / مفردات السينما القديمة

والمعنى اللازم denotation هنا احتراق الزمن القديم وذهابه يعادل تخلصنا من مفردات السينما القديمة ومن إسارها ولكن المعنى المصاحب Connotation يعادل الزمن البالي وتخلصنا منه بالقيم والعادات والثقافة وفى النهاية بالطبقة الاجتماعية التى تنتمى لهذا الزمن وتحمل هذه القيم ، وكأن المقصود ليس التخلص فقط من آثار هذه السينما ولكن التخلص من هذه القيم ومن الطبقة والمجتمع اللذين يفرضانها ، أى التخلص من سلعية الشر ومن معادلة الشر فى الجنس إلى آخر القائمة".

بل ولا يفتأ أسامة القفاش يؤكد دوماً على ذلك خلال استرسال مقاله إذ يقول فى جزء لاحق :

"ويعود مدكور ثابت ثانية لاستخدام مفردات السينما القديمة من خلال استخدامه ديكور الحانة ، والأغنية التى تذاع من مذياع قديم ، وميزانسين يوسف على البار. وكل هذه المفردات تعيد للأذهان المواقف المشابهة والتى تكررت ألوف المرات حين يفقد المحب حبيبته فى السينما المصرية. وبالتالى فهى إعادة لموقف السخرية السابق تفصيله فى المشهد الملحمى الأول ، وأيضا تأكيد على خطورة هذه السينما القديمة بكل مفرداتها ، وإمكانية تسللها لاحتواء الجديد ، وهى إلحاح على دراسة القديم واستيعابه لتجاوزه من خلال نظرية هادية وأيديولوجية ثورية . "

ثم يأتى أسامة القفاش إلى إجمال ما نرى فيه حسماً عندما يقول فى نهايات دراسته :

وعلى سبيل التوضيح الذى سيقودنا إلى فرضيتنا الجديدة هذه (أى الرابعة) حول كل من الكوميديا والغناء ، يمكننا التنويه إلى ما عنيناه فى تيار هيكل / كريم من حيث مفهوم "الغنائية" الذى نشير به إلى أحد معنيين :

- إما غنائية النظرة الفنية إلى الحياة حتى لو لم يتضمن العمل الفنى غناءاً ملحوناً، وهو ما أشرنا إليه فى فرضية التيار المسمى محور هيكل / كريم .
- وإما غنائية الأداء الملحن والذى يتضمن الأغانى المصحوبة بالموسيقى وهو ما تشير إليه فرضيتنا الرابعة هنا حول قيام السينما المصرية على أكتاف مسرح الفودفيل وتنويعاته التى نجد شروحها لدى مؤرخى ونقاد المسرح المصرى .

وهذه الغنائية المباشرة هى ما تعودت شريحتها فى السينما المصرية أن تخرج إلينا كذلك بغنائية النظرة إلى الحياة ، أى بما لا يجعلها بعيدة عما طرحناه من فرضية سابقة ، بل وليست ببعيدة – وإنما متكاملة – مع غيرها من الفرضيات التى كما ذكرنا تشكل مداخلاً وزوايا على خط دائرة مستديرة تنظر كل منها إلى نقطة واحدة فى مركز الدائرة هى الفيلم المصرى .

وبحديثنا عن هذه الغنائية ننتقل وقد وجدنا أنفسنا الآن أمام فرضية جديدة نضيفها للبحث فى الفيلم المصرى ، والتى نورد هنا صياغتها قياساً على سابقاتها الثلاث ، فنذكر نص ما نتصورها به فيما يلى :

"إن الفودفيل بعناصره هو الذى يشكل "عالم العمل الفنى" وفقاً للعقد العرفى السائد بين السينما المصرية وجماهيرها العربية .."

ومن الطبيعى أن نفهم المقصود " بعالم العمل الفنى " باعتباره " العالم المصنوع " بالأداة السينمائية داخل الصورة وأصواتها ، وهو ما يدخل فى إطار " اللعبة " المتفق سلفاً على لعبها مع الجمهور ، خلال ما أسميته فى أبحاثى "الافتراض الفنى" الذى يتحقق بما نعتبره "العقد العرفى المسبق" بين

هذا الجمهور والشاشة ، ولكى تتضح فرضيتنا الجديدة ، يجب أن نتعرف الآن على هذه المصطلحات الثلاثة التى تكون صياغة مفهومها :

١- الفودفيل Vaudeville:

وتبدأ لدينا أول وأهم مفردات هذه الفرضية متمثلة فى مسرح "الفودفيل" الوارد هنا لتوصيف الشريحة الأوسع فى حقبة كبيرة من تاريخ الفيلم المصرى ، حيث يلزم التعرف على هذا المصطلح .

وأول ما يقابلنا من تعريفات مباشرة للفودفيل هو ذلك الذى يورده كل من أحمد كامل مرسي والدكتور مجدى وهبة فى "معجم الفن السينمائى" وقد كتبا الترجمة للفودفيل باعتبارها اثنتين :

١- ملهاة الخلط الهازلة .

٢- المسلاة المرحة .

فإذا ما تجاوزنا الترجمة اللفظية وما قد تثيره من التباس أو غموض، ثم انتقلنا إلى التعريف ذاته سنقابل بتعريفين أيضا ، دون أن ندرى الحكمة فى ذلك ، ولكنهما سوف يقرباننا من المعنى على كل حال ، بل ويقدمان لنا الكثير من الوضوح خلال نص التعريفين للفودفيل :

١- تعبير يطلق على ملهاة الترفيه والتسلية ، وهى مزيج من الرقص والغناء والحوار الفكاهى والحركات المضحكة تافهة الموضوع ، محكمة التعقيد ، هزلية الأسلوب ، لا تحرج من إرسال النكتة المقذعة ، نشأت فى أواخر القرن الثامن عشر ، فى السنين التالية للثورة الفرنسية مباشرة ، ثم انتشرت فى المسارح فى بداية هذا القرن ، وهى أشبه ما تكون للمنوعات الراقصة والغنائية ، التى تظهر عادة بين الصخب والتهريج فى الملاهى الليلية. كما ظهرت فى السينما الناطقة ، فى مرحلة الثلاثينات ، كما هى الحال فى معظم الأفلام الاستعراضية الراقصة .

ألفاظها فكان لها صدى جيد لدى الجمهور الذى شجعها وتلقاها باستحسان، ومع هذا التقدم تم استخدام أسلوب فنى جديد فى الاسكتشات القصيرة الكوميدية أو الدرامية . أدى ذلك أيضا إلى تطور أسلوب التمثيل الذى يطلق عليه Billing وقد ظهر مع ممثلات مثل "ليلى لانجترى أو مسز باتريك كامبل" فى برامج الفودفيل ، وهو أسلوب دفع فنانى الفودفيل إلى خلق أسلوب تمثيل جديد ووسائل مسرحية جديدة .

ورغم وجود عدد كبير من الفرق المتميزة ، مثل ويبر وفيكلز Weber and Fickls إلا أن ظاهرة الممثل الوحيد سادت وسيطرت على الفترة حتى عام ١٩٢٥ ، إلى أن انتشرت الأفلام السينمائية وأدت إلى هبوط نجم الفودفيل . وجاءت نهايته مع أواخر عام ١٩٣٢ على مسرح قصر البرودواى ، ولكن يبقى لنا التداول اللفظى الأمريكى الشائع لكلمة فودفيل فيما يتعلق بالسينما ، سواء خلال الأحاديث الشفهية أو عبر الكتابات النقدية للأفلام .

ولعل هذا هو ما شجعنا على اللجوء لذات كلمة "فودفيل" عند تعرضنا للشريحة الغالبة على الفيلم المصرى فى حقبة كبيرة من تاريخه ، وهى الشريحة التى تنطبق عليها مكونات هذا الفودفيل من كوميديا ورقص وغناء وموسيقى واستعراضات ومونولوجات واكروبات .. الخ ، فالحقيقة أن السينما المصرية قد ظلت منذ نشأتها تطبق أنماط النجاح المضمون والمجرب فى المسرح المصرى السائد من قبلها ، فاستلهمت منه عناصر هذا " الفودفيل " الذى سهل بدوره الطريق لمبدعى الأفلام فى اتجاه التمصير والتعريب لنفس المقابل فى هذا النوع من الأفلام الأجنبية عامة والأمريكية خاصة ، بل وعبر جميع العناصر ، سواء كانت فى الغناء أو الرقص أو الكوميديا أو الموسيقى .

ومؤلفي الموسيقى التصويرية ، فهي دعوة للبحث والتأريخ لا تترك تخصصاً ، ولا تصادر على تقييم فني معين ، بل، على العكس فهي دعوة لن تغفل مضمون الدعوة الثانية حول ضرورة الاكتشاف .. وأيضا إعادة الاكتشاف ، وهي دعوة بهذا الاتجاه تستلزم دوراً من الباحثين المتخصصين في هذه المجالات حتى لا يقتصر البحث فيها على الناقد أو مؤرخ الوقائع ، بل أننا في حاجة إلى ناقد التخصص السينمائي بما في ذلك الناقد المؤرخ للموسيقى التصويرية في الأفلام ، إضافة إلى المتخصص القادر على التأريخ التقييمي في أفلام الرسوم المتحركة .

الدعوة الرابعة :

وهي الدعوة إلى بحث التجليات الثقافية للصورة السينمائية المصرية وتأثيرها المشتبك – ولا شك – مع كل من التاريخين الاجتماعي والسياسي، فإذا كنا قد ذهبنا إلى ضرورة الوعي بثمة تأريخات ثلاث متداخلة متراكبة هي :

- تأريخ الصورة نفسها .
- وتأريخ أدوات إنجاز الصورة .
- مع تأريخ البشر مشغلي تلك الأدوات ومبدعي الصورة بها (بما في ذلك علاقات الإنتاج والتوزيع واقتصادياتها) .

فإننا نعني كذلك أن تاريخ الصورة في الفيلم المصري ، لابد وأنه مؤثر (سلباً وإيجاباً) وعاكساً تجلياته في بقية مكونات الثقافة المصرية ، بل والعربية ، بحكم طبيعة التأثير السينمائي اجتماعياً وثقافياً ، وبحكم تكاملية الفنون والآداب في السينما و تكامليتها معها .. وهذا تبرز دعوتنا ونؤكد هنا على أهميتها من حيث ضرورة البحث في تاريخ هذا التجلي الثقافي للصورة السينمائية المصرية (سلباً وإيجاباً) مع رصد اشتباك هذا التاريخ مع التاريخ الاجتماعي والسياسي .. وهذا ما تطمح ملفاتنا إلى بحثه والتأكيد

علـى إنجـازه ، تجنبـاً وتجـاوزاً للنظـرة التـى تقلـص الـدور السـينمائى علـى الساحة الثقافيـة وكأنها جزيـرة منعزلـة .

وانطلاقـاً مـن هـذه الدعـوة الأخـيرة ، وبـالتطبيق علـى المـادة التـى تطرحها ملفات السينما فى هذين المجلدين عن كـل مـن " الكوميديـا والغنـاء " يصبـح الطريـق ممهـداً للبحـث عـن تجلياتهمـا الثقافيـة المؤثـرة تاريخيـاً فـى مجتمعاتنـا العربيـة .

كذلـك وبـدون الاسـتجابة البحثيـة لهـذه الدعـوات ، سـيبقى لكـل مـن السينما الكوميديـة والغنائيـة ، وكذلـك الاسـتعراضية والموسـيقية ، أنهـا لـم يتـم بحثها حتـى الآن ، أمـا وقد قدمنـا الآن هذا الملف بجزأيـه حـول "المضحكـون" و " نجـوم الغنـاء " فإننـا نكـون قـد أسـهمنا بـالملف المدخـل كـى ينطلـق منـه البـاحثون بـالتقييم وإعـادة التمحيـص والتدقيـق ، ومـن ثـم يبقـى هـذا مدخـلاً "ريادياً" ضمـن مـا تحققـه " ملفات السينما " مـن توفـير المـواد والمنطلقـات فـى اتجاه دعوتنـا الأشمل لبحـث السـينما المصريـة فـى شـتى جوانبهـا وعـبر كـل تاريخهـا .

وهكذا وكمـا جـاء كتـاب محمـود قاسم السابق فـى "صـورة الأديـان" كتابـاً مسـحياً بمنهـج وصفـى ، يـأتى كذلـك كتابـاه الحاليـان فـى كـل مـن الكوميديـا والغنـاء بنفس التوجـه المنهجـى الـذى يوفـر رصـداً مسـحياً خـلال أبطـال هذيـن النوعين فـى تـاريخ السينما المصريـة ، وهـو مـا يضمـن مـادة ثريـة رائعـة فـى تجميعها ، لتكون بين أيدى هؤلاء الباحثين لاحقاً وفق أى منهـج آخـر يختـاره كـل بـاحث منهـم ، رغـم أن الجمـع المسـحى للمـادة ذاتهـا لابـد وأن لـه ملحوظاتـه، بـل ومشـاكله ، وعلـى سـبيل المثـال فإنـا سـوف نلتقـى بمسـألة المعيـار بيـن مـن هـم " المضحكـون " وأولئـك " غـير المضحكيـن " ، إذ حتـى الفنانـة الكبيرة أمينـة رزق التـى ارتبـط اسمها بالمآسى والمليودرامـا قـد ظهـرت "مضحكـة" كذلـك ، وواحد مـن تدليلاتنـا للتذكـرة بذلـك دورهـا فـى فيلـم " أخـو

البنات " مع "المضحك" محمد عوض ، وهو الفيلم الذى حملت إعلاناته عبارات من قبيل "أمينة رزق تمثل وترقص وتغنى" .

ولكن هذه الملحوظة وأمثالها ، إنما تشير إلى الاستكمال والدراسة عبر المرحلة اللاحقة ، التى يكون عمادها " التحليل والتقييم نحو مزيد من التصنيف " ذلك أن المسح التأريخى هنا لا ينفى ضرورة التأريخ التحليلى لكل من الكوميديا والغناء والرقص فى السينما المصرية وفقا لمنهج الدعوات الأربع المذكورة ، والتى تستلزم إلتفات الباحثين إلى هذا المنحى أملاً فى تحقيق تقييم منهجى عبر هذا التاريخ ، كى نتعرف خلاله مثلاً على تصنيفات الكوميديا أو التجارب الغنائية التى اختطها إبداع الفيلم المصرى ، مثلما تعودنا أن نتعرف من الدارسين على ذلك، فيما يتعلق بالمسرح المصرى ، إذ ننتظر كذلك أن نقرأ ونسمع عن المتحقق فى هذه السينما من أنواع الكوميديا من قبيل " كوميديا التهريج " Slapstick Comedy مثلاً أو من قبيل ما يسمى " الكوميديا الخفيفة " Light Comedy ثم ماذا عن الكوميديا الراقية High Comedy أو الكوميديا الموسيقية Music Comedy وكوميديا الموقف Comedy of Situation مثلما يجب أن يتم الرصد عبر التقييم لتيار الكوميديا الهزلية Farce Comedy أو الوقف عند ثمة تجارب حول الكوميديا الواقعية Realistic Comedy ، دون التغاضى عن تقييم ذلك النوع من الكوميديا الهابطة Low Comedy أو الوقوف عند تجارب يمكن اعتبارها مندرجة تحت الكوميديا السوداء Dark Comedy أو الكوميديات المأسوية Tragi-Comedy وما يكون متحققاً من كوميديات الشخصية Comedy of Character .. الخ .

وهنا لابد أن نعترف أن هذا الملف ينقصه المجلد الثالث الذى يجب أن ينصب على العنصر الثالث المكون لفرضيتنا الجديدة ، ألا وهو "الاستعراض الموسيقى" ، وإذ نعترف تلزم الإشارة إلى أن الصديق الدكتور







نعيمة عاكف فى (النمر)



مها صبرى ويحيى شاهين فى (بين القصرين)

مقدمة المؤلف

ما أجمل الأغنية حين تخرج بالحدوتة على شاشة السينما ...

والأغنية هى التى أعطت الحياة للفيلم خاصة الناطق ...

وتعنى الأغنية هنا كلمات وألحان وأداء ، وأيضا تمثيل .. وأجواء درامية مرتبطة بالأغنية . إذن فالأغنية السينمائية حالة جماعية ، وهى أيضا حالة وجدانية

الأغنية ترتبط بأجمل المواقف الوجدانية فى السينما ، لقاء ، بوح ، فراق ، وعودة إلى الحبيب ..

والكثيرون منا يتقمصون هذه المواقف الإنسانية فيحبون أبطالها ويتركونهم يحبون نيابة عنهم .. ومن هنا تعيش السينما من خلال الأغنيات .

وكم من أغنيات كانت سببا لنجاح أفلام سمعناها ضمن أحداثها ، وكم ذهب الناس إلى دور العرض لرؤية مطربهم المفضل ، وهو يغنى .

ولذا ، كان نجوم الطرب هم الأكثر شهرة فى تاريخ السينما ، وتوجت السينما الغنائية فى مقدمة كل تاريخ السينما ..

وفى مصر جاءت فترة لم يخل فيها فيلم واحد من غناء ، خاصة فى الأربعينيات ، ثم النصف الأول من الخمسينيات .. وقد توقفت السينما عن أشياء كثيرة ، لكنها لم تتوقف عن الغناء ، من جيل إلى آخر كان المنتجون دوما يبحثون عن مطربين جدد شباب من أجل تجديد دماء السينما والأغنية .

نعـول عليـه الأهميـة الأكـبر ، وهـو مـا سـوف تسـفر عنـه أعمـال البـاحثين باسـتخدام هـذه المـواد المسـحية التـى اضطلـع بهـا محمـود قاسـم فـى مجـال الكوميديا والغنـاء فـى السينما المصريـة .

وكعادتنـا فـى النهايـة : مثلمـا أننـا لـم نصـادر علـى تقديـم رأى أو توجـه نقدى لـدى إصدارنـا لهذا الملـف – أو غـيره – فإننـا كذلـك ندعـو لمراجعـة مـا تضمنـه هذا الملـف – وغيره أيضـا – آملين أن تتحلى أية مراجعة مما ندعـو إليـه بأهـداف الإثـارة والكشـف والاكتشـاف لأن موقفنـا الأساسـى هـو مـع " الإثـارة " هنا أو هنـاك ، ودون أن نصـادر على مـا هـو آت ، طالمـا أننـا الآن مواجهون بكتـاب ينصـب علـى رصـد مداخـل التغطيـة الموسـوعية ومفاتيحهـا الكفيلـة باقتحام الطريق نحـو سد الحاجـة الموسـوعية بما يسـتجد استكماله مـن الأبحـاث التأريخيـة .

أ. د. مدكور ثـابت

يونية ١٩٩٩



وردة الجزائرية في أول أفلامها "ألمظ وعبده الحامولي" من إنتاج الستينات



سارق الفرح لوسى و ماجد المصرى إخراج داود عبد السيد

لذا ، فكل عصر له سماته .. واستمر ذلك حتى أيامنا هذه ..

وحول كل هذه الظواهر نحاول أن نقدم هذا الكتاب ، الذى يرصد أغلب الظواهر الغنائية ، وأسماء من غنوا فى السينما المصرية ، سواء من النجوم الكبار أمثال أم كلثوم وعبد الوهاب ومحمد فوزى ، وعبد الحليم حافظ وفريد الأطرش وشادية وصباح وإسماعيل يس وغيرهم .

أو سواء كانوا من العابرين فى عالم الأغنية السينمائية ، وما أكثر هذه الأسماء ، مثل ماهر العطار ، وثريا حلمى ، وسعاد مكاوى ، وعلى حميدة ، وغيرهم ....

وقد لوحظ أن المطربين جاءوا إلى السينما من أجل أن يغنوا ، دون أن يشترط إجادتهم للتمثيل .. ولم لا .. والناس جاءت أساسا كى تسمعهم ، لكن هذا لم يمنع أن يظهر جيل من الممثلين الجيدين ، منهم شادية ، وهدى سلطان ، وعبد الحليم حافظ ، وغيرهم ....

وهذا الكتاب عن ظاهرة لا تزال تتفاعل ، ونحن نحاول أن نقرأ السينما المصرية من خلال تاريخها الصداح .

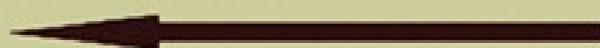
المؤلف








ومستمر







الفصل الأول

سمات الفيلم الغنائى

الفيلم الغنائى ، هو بكل بساطة الفيلم الذى به أغنيات أيا كان الشكل الذى قدمت فيه الأغنية سواء كانت فردية ، أو فى إطار دويتو (غناء ثنائى) أو استعراضات متباينة الضخامة .

ولابد أن يكون هذا الفيلم ناطقا فى المقام الأول ، ثم لابد أن تصاحب الأغنيات موسيقى ، وكما ورد فى معجم الفن السينمائى من إعداد وترجمة أحمد كامل مرسى ، و د. مجدى وهبة ، فإن تعريف الفيلم الغنائى غير موجود ، لكن هناك تعريفا آخر بالفيلم الموسيقى، سنورده هنا من ناحية ، وسنعود مرة أخرى للحديث عن سمات الفيلم الغنائى .

فالفيلم الموسيقى والرقصات والأغانى يجمع بين سمات الأوبراتوميك أو الفودفيل فى المسرح ، وهو فيلم يماثل الملهاة الموسيقية فى بعض عناصرها ولكنه يقل عنها فى الاهتمام بالناحية الموضوعية أو الفكرية فى معظم الأحيان . إنه يميل إلى حشو المواقف الهزلية بالشخصيات المضحكة ، واقحام المفارقات والمفاجآت المفتعلة ، وحشد

الاستعراضات الراقصة والغنائية التى تضم مجموعات متنوعة من الفتيات الجميلات ، أنه يعتمد على تصميم المناظر المسرحية الخيالية . وابتكار الملابس والأزياء الجديدة ، وبراعة استخدام الحيل والإمكانيات السينمائية مع الموسيقى الراقصة والألحان الشائعة . وقد ذاع هذا النوع فى الأفلام الأمريكية منذ بداية الثلاثينيات ، نذكر من بين أبطاله فريد استير، وجين كيلى ، وجودى جارلاند ، ويمكننا أن نعتبر معظم أفلام فريد الأطرش ونعيمة عاكف من هذا النوع . أما أفلام عبد الوهاب وأم كلثوم وليلى مراد، فهى من نوع الملهاة الموسيقية .

وعن الملهاة الموسيقية فى نفس المعجم ، فإنها لون متطور من الفيلم الموسيقى ، يجمع بين سمات الأوبريت والأوبرا فى المسرح ، وهو عبارة عن بناء درامى يعالج الموضوعات الجادة بأسلوب مرح خفيف ، تلتقى فيه الرقة مع العمق . ولا يخلو هذا البناء الدرامى من الشخصيات المرحة ، والمواقف المسلية إلى جانب العقدة الروائية المحكمة ، والأزمات المثيرة ، والمفاجآت المرحة ، والنهايات السعيدة فى معظم الأحيان . وهو يماثل إلى حد بعيد الفيلم الموسيقى فى بعض عناصره . ولكنه يتميز عنه بجدية الموضوع ، والمعالجة الهادفة ، وقوة الابداع الفنى فى الإخراج والتصوير ، ومن هذه الأفلام عالميا " قصة الحى الغربى " ، و "أوليفر" و " سيدتى الجميلة " و " صوت الموسيقى " ، وأقرب الأفلام المصرية من هذا النوع " عايدة " و " مصنع الزوجات " و " غزل البنات " والفيلم اللبنانى "بياع الخواتم" .

وهذا تعريف عام يمكن أن نستخرج فيه الكثير من المثالب ، لكننا لا نود الوقوف عنده ، فلاشك أن الفيلم الغنائى يتضمن كافة التعريفات التى تدخل فيها الاستعراضات والموسيقى الغنائية ، والكوميديا الموسيقية .

باعتبار أن الأغنية موجودة فى الفيلم ، قام المؤلف بتأليفها كى تكون كلماتها ذوات إيقاع ولحنها ملحن ، غالبا ما يكون شخصا مختلفا تماما عن واضع الموسيقى التصويرية ، ويغنيها مطرب أو مجموعة من المطربين ، بعضهم محترف غناء ، معروف خارج شاشة السينما كمغن ، والبعض الآخر قد يكون مجرد مغن سينمائى ، أى أنه لا يمارس الغناء سوى فى الاستوديوهات أمام الكاميرا ، حتى وإن خرجت أغنيته إلى الناس فى صورة شرائط كاسيت أو أسطوانات ، وذلك حسب نجاح الفيلم ، وهذا باطبع واضح لدينا فى السنوات الأخيرة من خلال غناء لنجاح الموجى ، و أحمد زكى ، و محمود عبد العزيز ، ومحمد هنيدى ، وآخرين .

ولاشك أن مولد الفيلم الغنائى مرتبط أساسا بالفيلم الناطق كما أشرنا ، فعندما نطقت الأفلام ، غنت ، ولم تعرف السينما أى ظاهرة للغناء إبان صمتها ، فكيف نشجى الناس بالإشارة ، مثلما يحدث فى هذه الأفلام .؟

إذن .. فالفيلم الغنائى يجب أن يضم أغنيات ، سواء ارتبطت هذه الأغنيات بالفيلم أم لا ، ففى الكثير من الأفلام التى تسمى بالغنائية يمكن أن نحذف الأغنيات ونشاهد فيلما مكتملا ، وطالما أن بالفيلم هذا القدر من الأغنيات ، فهو فيلم غنائى ، أما إذا تم إزاحتها عن الفيلم فقد هويته ، وعلى سبيل المثال فإن فيلم " شباب امرأة " يمكن اعتباره غنائيا ، لأن هناك مطربة غنت أغنيتين ، بالإضافة إلى نشيد جماعى ، لكن عندما عرض فى بعض المهرجانات العالمية ، خاصة مهرجان "كان" تم حذفها وشاهده الناس عملا غير غنائى بالمرة ، إذن فهو فيلم غنائى لمن شاهده هنا فى الوطن العربى ، وهو فيلم لا يحمل سمة الغنائية ، بالنسبة لمن رأوه فى مهرجان " كان " على سبيل المثال .

وتتباين درجات الأغنية فى داخل نفس الفيلم ، أو بين الأفلام وبعضها ، فقد يقف الحبيب يناجى فتاته التى يحبها ، أو هجرته ، قد يحدث

هذا في حجرة مغلقة ، مثلما غنى عبد الحليم حافظ " أول مرة " في "الوسادة الخالية" ، أو " جواب " في "البنات والصيف" ، وقد يقف أمام أفق متسع يناجي هذه الحبيبة التي ابتعدت وفارقته ، وسببت له الآلام والمتاعب مثلما فعل نفس المطرب في أفلام " أبي فوق الشجرة " أغنية (أحضان الحبايب) ، و " البنات والصيف " (راح) ، و " حكاية حب " في (في يوم في شهر في سنة) .

وهذا النوع من الغناء فردى ، أى أن المطرب يغنيه وحده بدون مصاحبة من طرف آخر ، وفي الكثير من الأفلام تأتي الموسيقى من الخلف ، باعتبار أن الأغنية هنا حالة فردية خاصة فقط بالشخص الذى يردد الكلمات على موسيقى معدة سلفا من الخارج . وهناك أشكال عديدة للأغنية الفردية ، فقد يرددها الشخص أمام شخص آخر ، مثلما فعل فريد الأطرش عندما غنى " ياما جوه الدولاب مظاليم " في فيلم " عايزة أتجوز " ، عندما هدده عبد السلام النابلسي بالمسدس حين أكتشف وجوده في دولاب حبيبته ، وقد يتطور الأمر ويغني المطرب أغنيته أمام حشد من الناس ، مثلما فعل عبد الحليم حافظ مرتين في فيلم " شارع الحب " عندما غنى "الليالى" ، و" نعم يا حبيبى نعم " .

وهناك نوع آخر من الغناء السينمائى هو الثنائى ، أو الدويتو ، كأن يتبادل طرفان الحوار الغنائى ، وهو منتشر في السينما ، ومن أشهر ما غناه إسماعيل يس وسعاد مكاوى في " البطل " تحت عنوان " أنا ح أروح " .

كما أن الدويتو قد يحتاج إلى مطربين يتبادل كل منهما غناء كوبليه ، لكن النوع الشائع هو تبادل الحوار بالأسلوب الغنائى ، مثلما فعل عبد الوهاب كثيرا مع بطلاته في " حكيم عيون " و " أتأخرت ليه " .

والاسكتش يتم دائما فى إطار جماعى ، قد يكون ثلاثة أشخاص أو أكثر ، وغالبا ما يتم بشكل استعراضي راقص ، مثلما حدث فى فيلم " خد الجميل " بين عبد العزيز محمود وشكوكو ، وسامية جمال ، فالثلاثة فى اسكتش " حكيم عيون " قد تبادلوا الغناء ، حتى سامية التى رقصت فإنها فعلت ذلك وهى تغنى .

وقد يتطور الأمر إلى استعراض جماعى ضخم ، يغنى فيه أكثر من شخص، ويرقصون من خلال تصميم رقصات ومشاهد متعددة متلاحقة ، وتنوع الألحان ، وقد حفلت السينما المصرية لبعض الوقت بهذا النوع من الاستعراضات الضخمة ، من أبرزها استعراض " البلياتشو " فى فيلم "دهب" بين إسماعيل يس ، وأنور وجدى ، وفيروز ، ومن حولهم مجموعات كبيرة من الراقصين والراقصات ، ويتم ذلك كله فى صالة استعراضية ضخمة بنيت فيها الديكورات وتنوعت من فقرة لأخرى ، كما أن ذلك تكرر فى أفلام عديدة منها ما قدم فى الحفل الضخم الذى حدث فى فيلم " قلبى دليلى " ، ومنها أيضا ما رأيناه فى أفلام قامت ببطولتها نعيمة عاكف مثل " لهاليبو " ، و " مليون جنيه " ، و " يا حلاوة الحب " ، وهو الفيلم الذى شاركت فيه محمد فوزى الغناء .

إذن فالسمة الأولى والبارزة للفيلم الغنائى أن يكون هناك غناء ، بصرف النظر عن درجاته ، وبالتالى ، فإن كافة المصطلحات التى يمكن أن تتواجد حول هذا الإطار ، تصبح صالحة للاندماج فيه ، منها الكوميديا الموسيقية ، والفيلم الاستعراضى ، والفيلم الموسيقى ، وغيرها .

أما السمة الثانية ، فهى موضوع الفيلم نفسه ، فأغلب هذه الأفلام مصنوعة للبهجة أكثر مما هى مصنوعة لإثارة الشجن لدى الناس ، ولذا

فإن الكثير من الأفلام الغنائية ممزوجة بالكوميديا أى أنه يجب أن تكون هناك مواقف مضحكة ، وكثيرا ما تكون الأغنيات نفسها مضحكة ، وفى السينما المصرية فإن أغلب هذه الأفلام قد تواجد فيها أبطال الكوميديا المعروفين ، وفى مقدمتهم إسماعيل يس ، وسعاد مكاوى وحسن فايق ، والقصرى ، وزينات صدقى ، وعبد المنعم إبراهيم ، وعبد السلام النابلسى، وقد تطور شكل الغناء فى هذه الأفلام بأن رأينا نجوم الكوميديا هؤلاء ، من غير المطربين يغنون من وقت لآخر فى الأفلام ، لذا ازدهرت الكوميديا الموسيقية ، والكوميديا الغنائية ، وعرفت السينما فى مصر مطربين يتسمون بحيوية واضحة فى الإضحاك ، وكانوا مضحكين من الطراز الأول ، ومنهم محمد فوزى وشادية وفريد الأطرش وعبد الحليم حافظ .

وكم غلفت الأفلام الغنائية بأجواء كوميدية مثل " شارع الحب " و " إنت حبيبى " و " خطف مراتى " و " بنات حواء " و " رصاصة فى القلب " وغيرها .

لكن هذا لا يمنع أن تغلف فى أحيان أخرى بأجواء ميلودرامية ، ثم مأساوية ، وإذا توقفنا عند فيلم " الخطايا " لحسن الإمام كعمل غنائى ناجح ، فإنه لا بد من خلال أجواء مبهجة ومثيرة للضحك والإشراق بين الطالب " حسين " وزميلته فى الجامعة ، وانعكس ذلك فى الانتخابات والرحلات الجامعية ، قبل أن تدخل أحداث الفيلم إلى أجوائها الحزينة .

وبشكل عام ، فإن الكوميديا موجودة فى الأفلام الغنائية بشكل مكثف ، وقد ساعد ذلك على زيادة شعبيتها ونجاحها . وقد ساعد ذلك وجود مجموعة متميزة من كتاب السيناريو والحوار ، ألف الكثير منهم أغنيات الأفلام ، وكان صعود وهبوط قيمة هذه الأفلام مرتبطين بوجود

هذه الأسماء على الساحة ، وفى مقدمتهم أبو السعود الإبيارى وبديع خيرى و على الزرقانى ، ومن كتاب الأغنيات الخفيفة كان هناك فتحى قورة فى المقام الأول .

والسينما الغنائية مدانة لهذه الأسماء ككتاب ، فهم الذين ضخوا الدم الفكاهى فيها ، ولو راجعت كلمات الأغنيات والاسكتشات التى كتبها أبو السعود الإبيارى على سبيل المثال ، فسوف تجد نفسك فى حالة دهشة من الصياغة العبقرية ، ليس فقط فيما يتعلق بالأغنية الفردية ، ولكن أيضا فى الحوار الغنائى وغيره .

وعلى جانب آخر فإن الأغنيات الحزينة أو أغنيات الألم واللوعة والفراق ، كانت موجودة بدرجات أقل فى الكثير من الأفلام ، ولكنها لم تملأ أحداث كل الأفلام ، فعادة ما يبدأ الفيلم بأغانى بهجة ، وتبعا للأحداث فإن الفرحة تتلاشى، ويجيء وقت الغدر أو الفراق والنكايات ، ولابد للمغنى أن يتألم بأغنياته ، والغريب أن الكثير من هذه الأغنيات كانت تعتبر بمثابة وقت ضائع فى الأفلام ، ومنها على سبيل المثال أغنية " إيه ذنبى إيه " فى فيلم " أيام وليالى " ، وأغنية " بينى وبينك إيه " فى فيلم "موعد غرام" ، وقد أحب الناس بعض مطربيهم بدرجات أكثر عندما غنوا للأحزان وخاصة فريد الأطرش . وفى الوقت الذى تختفى فيه هذه الأغنيات فى الأفلام الكوميدية مثل " أحبك إنت " و " عايزة أتجوز " ، و " الزوجة السابعة " ، فإنه فى أفلام أخرى قد نجد أكثر من أغنيتين ، وهذه من الحالات النادرة ، مثلما حدث فى أفلام من طراز " قصة حبى " ، و " رسالة غرام " ، و " من أجل حبى " و " عهد الهوى " ، وكلها تعتمد فى قصصها على مآسى ، مثل موت البطلة أو فراقها ، أو إصابتها بمرض ، وقد غنى عبد الوهاب فى فيلم " دموع الحب " للحبيبة الميتة

أغنية " أيها الراقدون تحت التراب " كما غنى لفيف من الأغنيات البكائية فى فيلمه " الوردة البيضاء " الذى لم ينل حبيبته فى نهايته وتركها تتزوج من رجل آخر ، واكتفى بالغناء " ضحيت غرامى " .

والملاحظ أن الأفلام التى قام ببطولتها محمد فوزى قد خلت تقريبا من هذا النوع من الغناء الحزين ، فهى أفلام غنائية خفيفة ، ولو راجعنا أفلامه وعلى رأسها " فاطمة وماريكا وراشيل " ، و " بنات حواء " و " من أين لك هذا " ، فسوف نجد أنها كلها تتضمن أغنيات مليئة بالبهجة ، وفى أفلام عبد الحليم حافظ ، كان هناك توازن حيث تبدأ الأحداث بأغنيات خفيفة ، ومع تصاعد الميلودراما تجد الأغنية الحزينة مكانها فى الفيلم ، وعلى سبيل المثال ففى " يوم من عمرى " فإن أغنيات من طراز " خايف مرة أحب " ، و " ضحك ولعب وجد وحب " تبدو خفيفة ، أما " بأمر الحب " فهى أغنية اعتراف ، وينتهى الفيلم بأغنية يستعيد فيها صلاح كل ذكرياته مع نادى مرددا : " بعد إيه أبكى عليه وأشتاق إليه " .

وهناك أفلام قليلة لعبد الحليم حافظ اختلت فيها المعادلة ، مثل " معبودة الجماهير " ، فمع تصاعد قصة الحب والأمل ، يغنى " أحبك " وهو يركب دراجة ، ثم يغنى مع حبيبته سهير " حاجة غريبة " عقب الاعتراف بالحب ، يتجولان فى الحدائق ويتطلعان إلى نجوم الليل اللامعة فى السماء ، وما أن يبدأ الحب فى الانهيار ، حتى تتحول كل أغنيات الفيلم الباقية إلى دموع حزينة ، منها " جبار " ، و " لست قلبى " و " بلاش عتاب " .

وهذا النوع من الأغنيات مطلوب باعتبار أنه يسد لدى المستمع والمتفرج فراغا يعانيه من فشل أحيانا فى قصص الحب ، ومن هنا يأتى الاندماج بين المطرب والجمهور ، حيث يحس المرء أن المطرب هو لسان

حالـه ، يتألم لـه ونيابة عنـه ، وكأنـه يحس بـه ، يتغنـى عـن همومـه ويبلغـه ؛ أنا أيضا أتألم وأعانى مثلك ، بل إن حالى أشد من حالك .

الغناء فى السينما المصرية ظاهرة رجولية ذكرية أكثر منها ظاهرة أنثوية ، فرغم ذلك العدد الكبير من المطربات اللاتى عملن فى السينما ، فإن الظاهر هو سيادة نجومية المطرب ، ورغم وجود أم كلثوم فى نفس العصر الذى عمل فيه عبد الوهاب ، فإن أفلام هذا الأخير كانت تحقق النجاح أكثر ، أما شادية فقد ظلت تؤدى الأدوار الثانية فى أفلام كثيرة إلى أن اضطلعت وحدها بالبطولة ، وما أن حدث ذلك ، حتى عملت لسنوات قليلة فى الغناء السينمائى ثم قررت أن تصبح ممثلة دون أن تغنى . صحيح أن هناك حالات استثنائية مثل ليلى مراد ، وصباح ، ولكننا نقصد هذا الكم والعدد الهائل الذى عمل فى هذا النوع من الأفلام .

وقد كانت هناك عادة مألوفة بالنسبة للمطربات ، أن أسماءهن كانت تسبق أسماء زملائهن من الرجال حين لا يكونوا من المطربين ، مثلا اسم شادية أو صباح كان يسبق عادة شكرى سرحان أو رشدى اباظة ، أو أحمد مظهر ، باعتبار أن مساحة ظهور أى مطربة على الشاشة زمنيا ، لابد أن يكون أكثر من زميلها ، فلو قلنا أن صباح غنت خمس أغنيات فى فيلم " وكر الملذات " لحسن الإمام ١٩٥٧ ، فإنها ستظهر فى الفيلم على الأقل ٢٥ دقيقة تغنى فيها ، وبالفعل فإن شكرى سرحان فى هذا الفيلم وفى أفلام أخرى عديدة كان بمثابة البطل الثانى أمام مساحة الدور الممنوح للمثلة ، وقد حدث هذا كثيرا فى أفلام عديدة لشكرى سرحان مثلا ، منها "إغراء" أمام صباح و " الهاوية " و " موعد مع الحياة " أمام شادية .

أما عندما تكون هناك مطربة أمام مطرب فإن المطرب هو الذى يسبق ، باعتبار أن النجومية له فى المقام الأول ، ولو توقفنا عند صباح

مثلا ، باعتبار بروزها وعملها الدؤوب فى السينما الغنائية ، فقد جاء اسمها دوما بعد فريد الأطرش فى " بلبل أفندى " و " لحن حبى " و " ازاى أنساك " ، كما حدث ذلك مع محمد فوزى فى " الآنسة ماما " وغيرها ، وتكرر نفس الأمر بالنسبة لشادية .

وقد لمعت نجومية المطربيين عن المطربات فى السينما الغنائية من خلال أسماء من طراز محمد عبد الوهاب وعبد الحليم حافظ وفريد الأطرش ومحمد فوزى .

ساعدت السينما الاستعراضية على زيادة الاقبال على الأفلام الغنائية ، وقد كان هناك جيل كبير من المخرجين متحمس لهذا النوع من الأفلام ، برعوا فيه وظلوا أسرى له ، وهو أسمر جميل رائع لا يحاولون بالمرة الخروج عن ناموسه ، وارتبط ازدهار السينما الغنائية والاستعراضية بوجودهم ، يكتشفون المواهب الجديدة ولديهم أنوف بالغة الحساسية فى التعرف على أماكنها ، ثم تقديمهم إلى الناس بالشكل الذى سيحقق نجومية وإيرادات عالية ، وقد كان حلمى رفلة هو الأكثر أهمية فى هذا المضمار ، ليس فقط لأنه المنتج والمخرج ، بل أيضا لأنه نوّع فى اكتشاف نجوم ونجمات الغناء ، فإذا كان حسين فوزى قد حصر عمله فى حدود أسماء قليلة من طراز صباح ونعيمة عاكف ، فإن حلمى رفلة قدم العشرات من المطربات والمطربين فى خطواتهم الأولى ، من شادية إلى إسماعيل يس وعبد الحليم حافظ ومحرم فؤاد وهدى سلطان ورياض السنباطى وأيضا صباح وغيرها .

أما عباس كامل فإنه قدم لهذه السينما كل من عبد العزيز محمود وكارم محمود بالإضافة إلى نجاح سلام وزوجته سعاد مكاوى التى عملت معه تقريبا فى أغلب أفلامه وكانت القاسم المشترك فيها ، ورغم أنها لم

تحصل قط على دور البطولة المطلقة ، فإنها كانت موجودة بدرجات مختلفة في أعمال زوجها .

وهناك أسماء أخرى برعت في تقديم الفيلم الغنائي والاستعراضي ، فقد ارتبط اسم محمد كريم بعبد الوهاب وارتبط اسم بدرخان بأغلب أفلام أم كلثوم وفريد الأطرش ، ثم قدم نجاة الصغيرة .

أما بركات فعمل بين فريد الأطرش وليلى مراد ، وعبد الحليم حافظ وشادية ، وانتقل نيازي مصطفى بين أكثر من مطرب ، وكانت أفلامه محطات مهمة يمكن الوقوف عندها ، مثل "مصنع الزوجات" عام ١٩٤٢ و "بنات حواء" عام ١٩٥٤ .

وكما أشرنا فإنه بابتعاد هذه الأسماء عن الساحة لأسباب متعددة ، قد جعل السينما الغنائية تنحصر ، ببساطة لأنهم كانوا قادرين على اكتشاف المواهب الجديدة وتقديمها إلى الناس في أحسن صورها . أما الجيل التالي فكان منشغلا أكثر بأفلام الحركة ، ومنه على سبيل المثال حسام الدين مصطفى ، وفي مرحلة مقاربة اتجهت السينما إلى الأدب حيث الحواري والمناطق الشعبية ، ولم يكن من الممكن أن تطعم أفلام من طراز " بداية ونهاية" ، و "دعاء الكروان" ، والطريق " و " اللص والكلاب " و " يوميات نائب في الأرياف " بأي نوع من الأغنيات .

السمة الأكثر أهمية في هذا النوع من الأفلام ، هو نوع القصة ، فأسباب الغناء تتعدد في حياة الإنسان لكنها تتقارب ، فقد يكون الغناء حالة هروبية أو اندماجية أو تجسيد لشجن . ولذا ، فإن قصص الأفلام التي بها أغنيات من المفضل أن تكون بسيطة ، سطحية خالية من تعقيدات الحياة ومن وحدة المآسي الحادة ، وأيضا من الميلودراما ، وأبطال هذه القصص

يجب أن يتسموا ببساطة واضحة وسمو فى المشاعر ، ولذا فإن هناك مشكلة ما وعقدة ، لكنها سهلة الفك ، فما أسهل أن تشعر الحبيبة بالغيرة من فتاة تسكن فى بيت الحبيب ، مثلما حدث فى فيلم " يحيا الحب " لمحمد كريم ، حين تظن أن حبيبها يخونها فإذا بالفتاة أخته ، وبالتالى فما أصعب هذه المشكلة عليها وما أسهل حلها كى يصفو الجو فيما بعد .

وإذا كان هذا قد حدث فى فيلم تم إنتاجه فى بداية السينما الغنائية ، فإن فيلما من طراز " معبودة الجماهير " أو " شارع الحب " أو " يوم من عمرى " لا تعدو فيه أن تكون المشكلة أكثر اتساعا من ذلك ، فالمشكة هنا هى وشاية تافهة من طرف يريد أن يفرق بين الحبيبين ، ومن الواجب أن يعرف المتفرج هذه الوشاية ويعرف أطرافها وينتظر أن يتم الكشف عنها . وفى " يوم من عمرى " لم تكن هناك وشاية ، بل كان على الحبيبة أن تعود إلى بيت أبيها وهى التى هربت منه ، وعليها بعد أحداث قليلة أن تعود إلى حبيبها .

وقمة مآسى الحب هو الفراق ، أن يكون هناك رجل آخر يسلب الفتاة من حبيبها ، فيروح يغنى على أطلال الحب ، ومثل هذه الأغنيات تصنع شجنا رائعا فى افلام من طراز " قصة حبى " ، الذى غنى فيه فريد الأطرش " قدام عينيه وبعيد عليا ، مقسوم لغيرى وهو لى " ، ثم " سألنى الليل بتسهر ليه .. مدام قلبك صبح خالى " .

وعندما تعددت قصص الأفلام الغنائية فقدت بريقها ، كأن نرى المطرب يقوم بدور ضابط شرطة أو يمارس الحركة والعنف ، ولذا فإن أبطال هذه القصص الغنائية يجب أن يكونوا من الطلاب والموظفين الصغار ، وغالبا ما يكونوا من الطبقة المتوسطة ، مثل الشخصيات التى

جسدها عبد الحليم حافظ ، أو أن يكونوا من أبناء الأسر الموسرة ، مثل الشخصيات التي جسدها عبد الوهاب ، أو هم فنانون مبتدءون فقراء ، لكنهم على ثقافة خاصة عليهم صعود سلم المجد ، مثل الشخصيات التي جسدها فريد الأطرش ومحمد فوزي .

كما امتلأت السينما بقصص بسيطة عن أبناء الحرف الشعبية ، كالمكوجي والنجار وسائقي سيارات الأجرة ، وقد لمع في هذا النوع من الأفلام محمد الكحلاوي وعبد العزيز محمود ، وكارم محمود ومحمد رشدي وغيرهم .

ولاشك أن هناك سمات عديدة تجمع بين الأفلام الغنائية ، حاولنا هنا أن نوجزها ، وسوف نجدها في حشايا دراستنا للسينما الغنائية .



لقطة من فيلم السوق السوداء إنتاج عام 1945

الفصل الثانى



محمد عبد الوهاب

نعم ، لقد نطقت السينما المصرية خصيصا لكى تغنى على حنجرة محمد عبد الوهاب ، وكل المطربين الذين ينتمون إلى عصره ، والذين جاءوا بعده ، ثم الذين سيأتون من بعدنا .

وقد صنع عبد الوهاب وأقرانه من السينما كائنا مغنيا صداحا فى المقام الأول ، وظلت السينما طوال ربع قرن على الأقل تغنى بشكل مكثف وترقص وتقدم استعراضاتها طربا وابتهاجا معبرة عن سعادتها بالنطق .

وقد كان من حسن حظ السينما الناطقة ، ثم الغنائية ، أنها جاءت فى فترة حظى فيها عبد الوهاب بهذه النجومية الخارقة ، فتم استقبال فيلم "الوردة البيضاء" لمحمد كريم ١٩٣٣ بمثل هذا النجاح غير المسبوق والمنقطع النظير فى السينما ، إنه نجاح حدثتنى عنه أمى التى عاشت فى هذه السنوات بكل إبهار وإعزاز ، وهى سيدة أمية لم تتلق أى تعليم ، سوى قيامها بالتوقيع عندما صارت أما لخمسة أشخاص ، قالت إن ظاهرة ما ولدت

فى المجتمع المصرى آنذاك ، فكل شيء صار ورديا ، حتى أثاث البيوت صار منقوشا بالورد ، وملابس النساء ، والورود المهداة للعشاق ، ولم تكن أغنيات عبد الوهاب تكف عن البث ، خاصة تلك التى أنشدها فى الفيلم .

ونحن نتوقف عند هذه الظاهرة ، لأننا لو تصورنا الفيلم بدون عبد الوهاب وأغنياته ، فسنجده حالة من الكآبة بلا معنى ، خالية الروح ، ولذا فإنه كما كتب بعض النقاد ، أننا أمام أغنيات لعبد الوهاب تم حشدها كى تناسبها قصة حب يائسة .

وقبل أن نتحدث عن الفيلم ، فإن أفلام عبد الوهاب السبعة ، تنتمى إلى سينما محمد كريم ، فى المقام الأول . ولذا فإنها أعمال ذوات أسلوب واحد متقارب ، فنحن أمام مطرب له شعبيته الأولى ومحبوب فى البلاد . ولذا فإن القصة تأتى من أجل أن تلائمه ، وكسمة دائمة للنجم من هذا الطراز فإنه لابد للناس أن تراه حاضرا على الشاشة . يغنى لها وسط الجناين والحقول ، يأمل ويتأمل ، ويتألم . وذلك كله فى إطار من الغناء .

وأفلام محمد عبد الوهاب السبعة مع كريم هى : " الوردة البيضاء " ١٩٣٣ ، " دموع الحب " ١٩٣٥ ، "يحيا الحب" ١٩٣٨ ، " يوم سعيد " ١٩٤٠ ، " ممنوع الحب " ١٩٤٢ ، " رصاصة فى القلب " ١٩٤٤ ، ثم "لست ملاكا" ١٩٤٦ . وهناك فيلمان غنى عبد الوهاب فى ختام كل منهما، وظهر باسمه كمطرب مشهور، يغنى مرة فى بيت صديقه يوسف وهبى وذلك فى فيلم " غزل البنات " لأنور وجدى ١٩٤٩ ، ثم " منتهى الفرح " لمحمد سالم عام ١٩٦٣ . ويمكن لنا أن نتحدث عن عبد الوهاب كملحن أثرى أغلب تاريخ السينما المصرية بالأغنيات التى شدا بها عشرات المطربين والمطربات ، لكن ما يهمنا فى المقام الأول ، هو الوقوف عند

ومستمر

حتي



المؤلف فى سطور

* محمود قاسم

- من مواليد الإسكندرية فى ٩ يوليو ١٩٤٩ .

- حصل على بكالريوس زراعة عام ١٩٧٢ من جامعة الإسكندرية .

- كاتب متعدد الأنشطة ، فهو روائى ، ومترجم ، وكاتب مسرحى ، وإذاعى ، وناقد ، وباحث أدبى وسينمائى ، وله العديد من المؤلفات فى مجال ثقافة الطفل .

- حاز على جائزة النقد الأدبى مرتين . من المجلس الأعلى للثقافة ، عامى ١٩٨٣، ١٩٨٥ .

- حصل على جائزة الدولة التشجيعية فى أدب الأطفال عام ١٩٨٨ .

- من رواياته : " لماذا " ١٩٨١ ، " أوديسانا " ١٩٨٢ ، " الثروة " ١٩٨٣ ، "البديل" ١٩٨٧، "وقائع سنوات الصبا" ١٩٩٤ ، " زمن عبد ا لحليم حافظ " ١٩٩٦.

- من دراساته الأدبية : " الرواية اليهودية فى الولايات المتحدة وفرنسا" ١٩٨٦ ، و "الخيال العلمى أدب القرن العشرين " ١٩٩٣، و " الأدب العربى المكتوب بالفرنسية " ١٩٩٧ .

- من دراساته السينمائية : " الاقتباس فى السينما المصرية " (طبعة رابعة ١٩٩٧). "جواسيس الأدب . جواسيس السينما " ١٩٩٦، "الحب فى السينما المصرية" ١٩٩٦. "الأدب فى السينما المصرية" ١٩٩٧. " لغة العنف فى السينما " ١٩٩٧ .

- من الموسوعات التى أشترك فى تأليفها : " موسوعة الأفلام العربية " ١٩٩٤. "موسوعة جائزة نوبل" ١٩٩٦ ، " موسوعة الممثل فى السينما المصرية" ١٩٩٧.

- من مؤلفاته فى كتب الأطفال : " أجمل حكايات البحر - العملاق - حكايات سينمائية مثيرة - بستان الحكايات - مغامرات رأفت الهجان - شارلى المتشرد - آلة الزمن العجيبة - حكايات غيرت الدنيا (دار الهلال)

* أعرف عصرك (٥ كتب - دار الهلال)
* الغاز الشروق (٢٠ كتاب - دار الشروق)
* خيال × خيال (٦ كتب - دار الشروق)
* حكايات سينمائية مثيرة (١٠ كتب - مركز الكتاب)
* أجمل حكايات الدنيا (٥٠ كتاب - نهضة مصر)
* طه حسين - حسين القبانى (دار المعارف)
* مغامرات آلة الزمن (هيئة الكتاب)

المخرج والكاتب السينمائى الدكتور / مدكور ثابت .

- أستاذ بقسم الإخراج بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة ، ويشغل حاليا منصب رئيس المركز القومى للسينما.

- من مواليد قرية كوم أشقاو بطما / سوهاج فى ٣٠ / ٩ / ١٩٤٥ .، وتلقى مراحل تعليمه بشبرا فى القاهرة .

- تخرج ضمن الرعيل الأول من المعهد العالى للسينما بحصوله على بكالوريوس قسم الإخراج دفعة يونيو ١٩٦٥ ، وكان ترتيبه الأول بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف، فعين معيدا بالمعهد فى يناير ١٩٦٦ ، ثم مدرسا فى مارس ١٩٧٢ ليكون من أوائل أعضاء هيئة التدريس بالمعهد .

- يتولى تدريس مواد : تاريخ السينما العالمية ، وبناء السيناريو ، وحرفية الإخراج السينمائى ، ويشرف على مجموعة سنوية من أفلام التخرج لقسمى الإخراج والسيناريو ، وأستاذ الورشة الإبداعية فى الإخراج السينمائى ، وحلقة أبحاث قسم المبدعين السينمائيين بالدراسات العليا ، كما يشرف على حلقة الأبحاث التمهيدية الخاصة برسائل الدكتوراه فى جميع تخصصات المعهد.

- كان عضوا بارزا فى حركة السينمائيين الشبان بمصر فى الستينيات .

- كتب وأخرج أول أفلامه "ثورة المكن" فى يونيو ١٩٦٧ ، وحصل على الجائزة الأولى فى إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان الإسكندرية ١٩٦٩ ، كما حاز شهادات التقدير فى العديد من المهرجانات العالمية .

- فى أغسطس ١٩٦٩ بدأ يمارس تبنيه لاتجاه السينما التجريبية ، فكتب وأخرج "حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة" (٦٠ دقيقة) والذى عرض الجزء الثالث من فيلم "صور ممنوعة" كأول فيلم روائى للمخرجين الثلاثة الجدد حينئذ : اشرف فهمى ، محمد عبد العزيز ، مدكور ثابت، فتم اختياره للاشتراك فى مهرجان كارلو فيفارى السينمائى الدولى ١٩٧٢.

- عمل مراسلا حربيا سينمائيا على طول جبهة القتال فى فترة حرب الاستنزاف ، أثناء خدمته بالقوات المسلحة المصرية من يناير ١٩٦٨ وحتى أكتوبر ١٩٧٣ .

- فى ١٩٧٥ أخرج الفيلم الكوميدى "الولد الغبى" بطولة محمد عوض وناهد شريف وصلاح قابيل ، واعتبره درسا قاسيا فى التنازلات الفنية ، فركز على كتابة وإخراج الأفلام التسجيلية ، ومن أهم أفلامه : على أرض سيناء (١٩٧٥)، الشمندورة والتمساح (١٩٨٠) وفيلميه الكبيرين (٦٠ دقيقة) السماكين فى قطر (١٩٨٥)، ومذكرات بدر ٣ (٨٩ / ١٩٩٢) وسلسلة أفلام تطوير الرى فى مصر (تعليمية)، وسحر الوثائق - فى تاريخ مصر من نهاية القرن ١٩ حتى نهاية القرن ٢٠ (١٩٩٨ - ١٣٥ دقيقة) .

- فى ١٩٨٠ اختير لعضوية أول لجنة لسينما الطفل بوزارة الثقافة ، وأشرف على إخراج وإنتاج أول ثلاثة أفلام كرتون للأطفال هى : (الحوت ، الأرقام ، الفم) وفى ٩٠ / ١٩٩١ مقررا للجنتين التأسيسيتين لمناهج شعبتى السيناريو والإخراج السينمائى بالمعهد العالى لفنون الطفل ، وعضوا بجميع اللجان التأسيسية لبقية أقسام المعهد ، كما اختير عضوا للجنة التحكيم الدولية فى مهرجان القاهرة الدولى لسينما الطفل (سبتمبر ١٩٩٢) .

- شارك لسنوات عديدة فى لجان الأنشطة السينمائية المتخصصة ، مثل لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة ، واللجنة العليا للمهرجانات ... الخ ، كما يتم اختياره لعضوية لجان تحكيم جوائز السينما ، وجائزة الدولة التشجيعية فى السينما . وقد ساهم فى التخطيط والإعداد والتنظيم لكثير من المؤتمرات والندوات والمهرجانات .

- رأس وفد مصر ومثل مصر فى العديد من المهرجانات والمؤتمرات السينمائية العالمية والمحلية .

- تم اختياره رئيسا للجنة التحكيم الدولية فى مهرجان فريبورج السينمائى الدولى بسويسرا فى مارس ١٩٩٦م. وشارك فى عضوية لجنة تحكيم مهرجان باليزو الدولى الثالث عشر للفيلم العلمى بفرنسا عام ١٩٩٧ وتم اختياره رئيسا للجنة التحكيم الدولية فى مهرجان أزمير السينمائى بتركيا عام ١٩٩٨ .

- دأبت المراكز العربية خارج مصر على الاستعانة بخبراته فى التدريس لتطوير مستويات المحترفين بالتليفزيونات العربية ، كما يستعان به كخبير قضائى للفصل فى المنازعات السينمائية التى تنظر أمام المحاكم المصرية .
- تولى العمل " مقرر لجنة تطبيق اللوائح الجامعية بأكاديمية الفنون " .
- عمل كخبير استشارى فى لجان قراءة السيناريو بأكثر من جهة للإنتاج والتوزيع السينمائى والتليفزيونى.
- كتب ونشر العديد من الأبحاث والدراسات المتخصصة فى علم الجمال السينمائى ، والسينما المعاصرة ، والفيلم التجريبى ، كما عمل مديرا لتحرير فصلية " الفن المعاصر " التى كانت تصدرها أكاديمية الفنون ورئيسا لتحرير " دراسات سينمائية " التى أصدرها المعهد العالى للسينما.
- صدرت من تأليفه عدة كتب : "النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى" (عام ١٩٩٣م) و "الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى" (عام ١٩٩٤م) والفنان السينمائى (١٩٩٧) وكتاب " ثلج فوق صدور ساخنة " (١٩٩٧) وهو سيناريو سينمائى صدر ككتاب قبل أن ينتج سينمائيا .
- يوالى الآن تكثيف أنشطة المركز القومى للسينما فى الإنتاج والثقافة السينمائية وآخرها تأسيس ونشر "ملفات السينما" التى أصدر منها عشرة كتب تضمنت مقدمات بحثية بقلمه ، بالإضافة إلى تقديم إنتاج المخرجين والسينمائيين الجدد ، وتنظيم "أسابيع الأفلام التسجيلية والقصيرة" لأول مرة فى تاريخ السينما المصرية، وتوسيع دائرة المشاركة المصرية فى الأنشطة السينمائية على المستوى الدولى .
- آخر تقدير له فى مجال الإبداع السينمائى كان حصوله على الجائزة الدولية الأولى فى إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان قرطاجنه الدولى لأفلام البحر (الدورة ٢٢ عام ١٩٩٣) وذلك عن فيلمه الكبير : " السماكين فى قطر " (٦٠ دقيقة) . وهى المرة الثانية لمصر فى الحصول على هذه الجائزة (كانت الأولى عام ١٩٧٨ للفيلم الكبير "ينابيع الشمس" من إخراج جون فينى) .

صدر من ملفات السينما

١-	صحافة السينما فى مصر *" النصف الأول من القرن العشرين "*	تأليف : مجموعة من الباحثين المحرر : فريدة مرعى تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان كتابين : صحافة السينما ونشرات السينما .. فى مصر
٢-	نشرات السينما فى مصر *" اتجاهات نقدية "*	تأليف : د. ناجى فوزى تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : صحافة السينما ونشرات السينما .. فى مصر
٣-	إيقاع ومونتاج الفيلم فى مصر *" المؤثر النظرى الأجنبى "*	تأليف المونتير السينمائى : عادل منير تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : كتابة أولى .. كتابة ثانية عن عادل منير والإيقاع فى المونتاج
٤-	*أفلام الحركة فى السينما المصرية* ١٩٥٢ - ١٩٧٥	تأليف : سمير سيف تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : الفن / الفيلم / اللعبة
٥-	من أجندة السينما المصرية *الراحلون فى مائة سنة* ١٨٩٦ - ١٩٩٦ الجزء الأول فى الإخراج	تأليف : عبد الغنى داود تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : وجاء زمن الدعوة للاكتشاف من أجل أجندة للسينما فى مصر
٦-	*تاريخ التصوير السينمائى فى مصر* ١٨٩٧- ١٩٩٦	تأليف : سعيد شيمى تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : الصورة / الأداة / المبدع جوهر التأريخ لترسانة السينما المصرية

٧-	*صورة الأديان في السينما المصرية*	تأليف : محمود قاسم تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : فرضيات استكشاف السينما المصرية
٨ -	*من تراث الثقافة السينمائية* ١ - كتابات السيد حسن جمعة الجزء الأول من ١٩٢٤ - ١٩٢٩	جمع وتحقيق الباحثة السينمائية : فريدة مرعي تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : فى الانطلاق من جمعة إلى مابعد السلاموني وسمير وفريد هل يحتقر السينمائيون السينما ؟ وهل حقا سيبدأ الاشتباك ؟
٩ -	الجزء الثاني من ١٩٣٠ - ١٩٣٤	
١٠-	الجزء الثالث من ١٩٣٥ - ١٩٣٦	
١١ -	*السينما العربية خارج الحدود*	تأليف : صلاح هاشم تقديم : أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : حول الكتابة عن السينما خارج الحدود

....

....

....

....

....

....

ومستمر

.... حتي

....

....

....

....

....

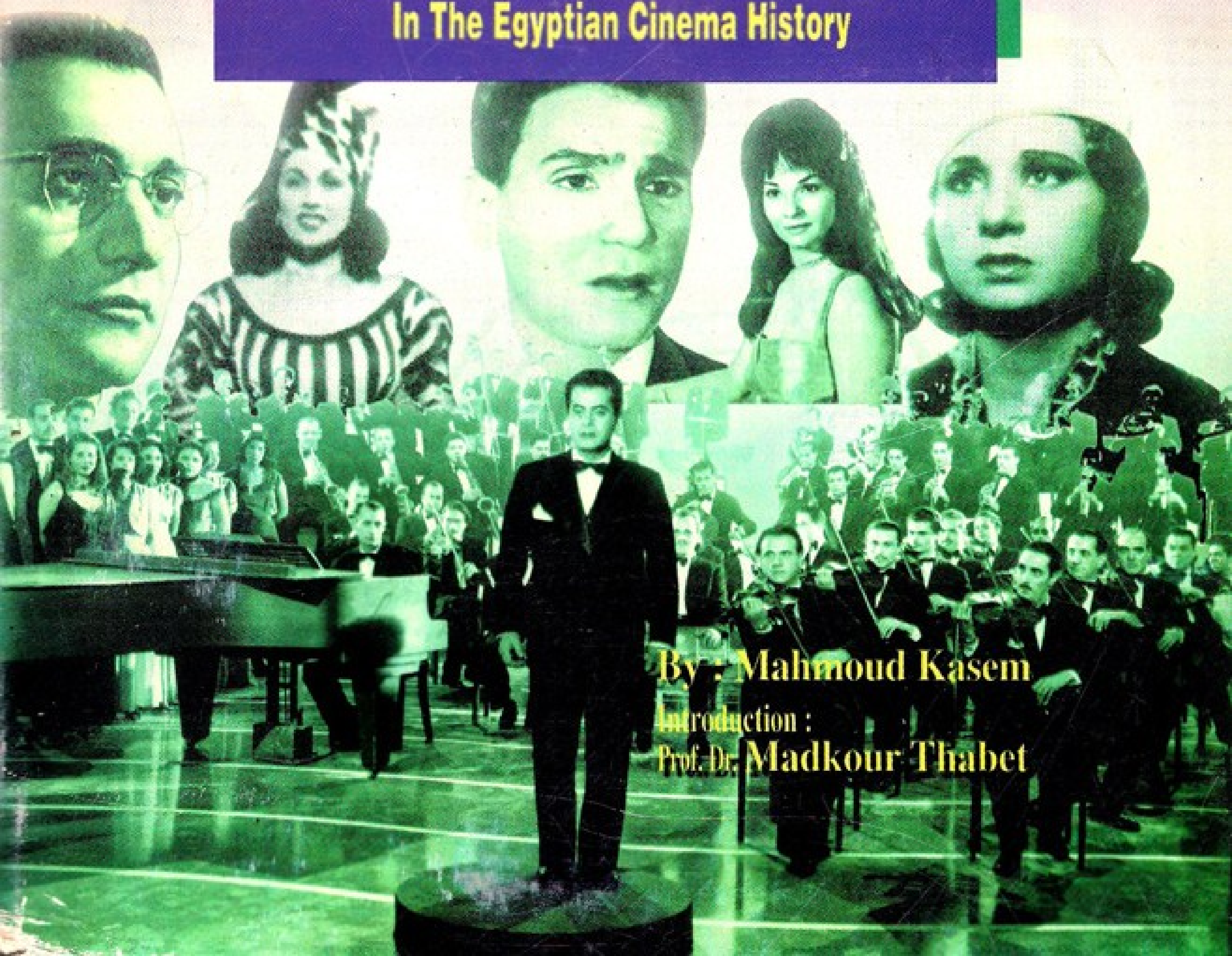


Cinema Files 13

MINISTERY OF CULTURE
EGYPTIAN FILM CENTER

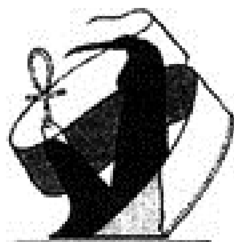
Comedy & Singing In The Egyptian Film

Second Part
The Musical Scene Stars
In The Egyptian Cinema History



By : Mahmoud Kasem

Introduction :
Prof. Dr. Madkour Thabet



MINISTRY OF CULTURE

EGYPTIAN FILM CENTER

PRESIDENT OF THE

CENTRE & SUPERVISOR

FOUNDER OF CINEMA FILES

PROF. DR. MADKOUR THABET

Cover & Lay Out :
Farouk Ibrahim

Executive Secretary :
Mostfa El Mashad
Mohamed El Said
Joussef Hassan

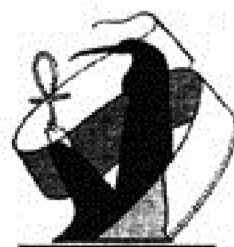
Arabic Hand-Writing :
Abdel Rahim Shehata

English Translation :
Abla Salem
Shahera Khalil

Financial
& Administrative Affairs :
Abdel Maboud El Nefily

City of Arts - PYRAMIDS Ave Guiza, Egypt - Cable : Cunefilm - Fax (202) 5854701 - Tel. : 5854801

Sinema Files (13)



MINISTERY OF CULTURE
EGYPTIAN FILM CENTER

Comedy & Singing In The Egyptian Film

Second Part

The Musical Scene Stars

In The Egyptian Cinema History

By : Mahmoud Kasem
Introduction :
Prof. Dr. Madkour Thabet

Index

The Vaudeville Cinema

In The Fourth Hypothesis

by: Prof. Dr. Madkour Thabet

The subject of this study is a new hypothesis in discovering the Egyptian Cinema, remarking its nature and reafirming with the end of these lines, our most important goal, to carry out our ambitious project: "The Cinema Files". In fact, with this project we confirm our vocation to compensate the acute shortage of studies and reference guides of the Egyptian Cinema history. The first of these series tempts to lay the researching hypothesis in the Egyptian film .. and here are "The Cinema Files" linked to the fourth hypothesis angle (ordered in publication priority). Thus, it is worth pointing out that this study could actually be considered an introductory step preceding further studies of other aspects of the Egyptian Cinema.

Our fourth hypothesis deals with "Comedy and songs". The first is devoted to "Action Films", the second to "The Image of Religion" and the third about what I called "Heikal' / Karim axis" depicted in the stream of film Zeinab.

We, therefore, publish this volume, a file in two parts, written and adapted by Mahmoud Kassem, to adduce our new hypothesis - considering that it is one of the hypothesis group- I used to lay their

arguments on table .. discussing, affirming .. or refusing them, in which concern the tendances and aspects of the Egyptian Cinema as well as its nature and characteristics, dealing with the attempts to affect this cinema creation and industry. Let us now come closer to emphasize our point of view, by recognizing the relation of more new hypothesis which concerns also the general trend of Egyptian Cinema, to see the possibility of the integration with any other hypothesis concerning different aspect, without omitting or cancelling them.

<u>The First Hypothesis</u>: (About Action Films)

Our first hypothesis is presented in the introduction of "the Action Films In The Egyptian Cinema" (File no. 4 - by Samir Seif) in which we pointed out that "Action Films" in the Egyptian Cinema is in itself a leap forward. It also proves that the way is paved for the continuation of other studies. This study could actually be considered on introductory step preceding further studies of other aspects of the Egyptian Cinema. Action films are characteristic of their popularity as well as frequency and quantity. In addition of this, I personally consider this category of films to be the model which offers the supreme example of an intensive dramatic framework which encompasses most of the other categories of classic Egyptian films as well.

This framework is constantly based on the creative manipulation of the author and film director through "means of dramatic effect" which include suspence, irony and surprise -all being part- of the art - game.

The Second Hypothesisa: (The Religion Treatment Method)

Here, we present our files "second hypothesis" "The Image of Religion in The Egyptian Cinema" (File no. 7 - written by Mahmoud Kassem). It is important in presenting this step, to pose a hypothesis which may seem simple, because it is the invincible easy thing. In formulating its conception, it combines the reasons of success of the Egyptian Cinema methodicalism - in dealing directly with the religious issue with the very use of this Methodicalism. This leads to success in dealing also with non-religious films. This now embodies the strong line of the main trend and experience in the history of Egyptian Cinema.

The Third Hypothesis: (Heikal/Karim axis, and the current of film Zeinab)

The third hypothesis, presented in the previous introduction, included the following "Zeinab" (the film) Heikal/Karim axis, and Mahlaha Eishet Al Fallah (How wonderful the life of farmer is) on the Egyptian screen.

Zeinab's Heikal, which was produced by the late pioneer or dean of directors Moahmed Karim, is the film that has been for a long time considered the first feature film in Egyptian Cinema, and it is still considered so. This trend begins with the writer Mohamed Hussein Heikal, as well as by the embodiment of this work of art by Mohamed Karim. Since the writer Heikel's Zeinab appeared silent on the screen more than two decades passed, on the kind of Egyptian Cinema which was affected by the spirit of this story which was produced as a film

by Karim achieving a marvelous example of artistic interpretation of the vision of life included in this literary novel. This was summed up in words and music, by Mohamed Abdel Wahab's song "Mahlaha Eishet Al Fallah" (How wonderful the life of farmer is) the song that equals all songs of Egyptian Cinema till the time of "El Azima" (The Will) by Kamal Selim. This film drew a cinematic image, made according to details of life, without stopping the continuation of Heikal/Karim current even through Kamal Salim himself, as clearly shown in the works after "El Azima".

On the other hand, a quarter of century sparates the production of Moahmed Karim's film "Zeinab" the silent one and the sound one. We can state with evidence that the concept and image of the peasant was the same in "Zeinab" the silent and sound one .. we can even say that they are exactly the same even in the element of music and singing in spite of the silence of the first. There existed the melodical concept of life which is not different from the music and singing in the sound Zeinab. Thus we can say that all the characteristics of the sound Zeinab existed in the silent one. In the cinema some sort of what seems to be development happens, such as what is seen in Ezz El Deen Zul Fukkar's cinema, but in fact this is no more than the different forms and variations of the theme. When we go back to our call to presenting a hypothesis about Egyptian Cinema from different aspect, the importance of the hypothesis concerning the Heikal / karim current is emphasized, as it is integrated with other hypothesis. When the Heikal/karim axis remains a mere axis, it attracts different features in

the general framework and new concepts of the artistic handling with which most of the films are formulated.

Here we'll see polarization to the concept, we presented about the type of the film of action and motion, and about the concept and vision based on the principles and values of religious faith and how it is apparent in the dramatic handling as we mentioned before. In fact, these hypothesis are not separated from one another, or from any other future hypothesis.

We can envisage the meaning which will lead us to our fourth hypothesis "Comedy and Songs" we can explain the meaning of Heikal/Karim axis in what concern the comprehension of "singing in which existed the musical concept of life in spite of the unremarked songs in the film, as we mentioned in the hypothesis of Heikal/Karim axis.

But, the melody performing including songs and music, indicated by our fourth hypothesis, that Egyptian Cinema is based on the "Vaudeville Theater" and its varieties explained by the Egyptian theatre hestorians and critics. This direct melodical song is employed in the Egyptian Cinema to express the aspect of life. Thus we find our self considering a new hypothesis in addition of the other three:

The Vaudeville's elements form "The specific Artistic Realm" in accordance with the prevalent "audience's pree-agreement between the Egyptian Cinema and the arab audience".

We can naturally understand the meaning of "The specific Artistic Realm" considering that it is the "performed Realm " with the cinematic tool inside the image and its sounds, which entered in the frame of the pree- agreed play (including games) with the audience, through what I called in my researches "The Artistic supposition" which realises the audience's pre-agreement with the screen.

To understand our new hypothesis, we must know these three expressions:

The Vaudeville :

the first direct definition of Vaudeville figured in "The Dictionary of Cinema" in which Ahmed Kamel Morsi and Dr. Magdy Wahba, stated that the word "Vaudeville" means:

1- mixture of comedy.

2- The gay amusing comedy.

If we surpass the direct translation of the word containing some misunderstood relevants, the dictionary gives two definitions of the "Vaudeville".

1- An expression meaning the amusing and diverting entertainments. A mixture of dances, songs, comical dialogues and arguments, and gestures. Insignificant intrigues planned precisely in humorous style, without any hesitation to crack jokes. This kind of variety appeared in the 18th century just after the french revolution. With the beginning of the 20th century, they become popular. They are

similar to the variety shows given in the Night-clubs. In the thirteenth, they appeared in the musical-comedy films.

2- An expression given to any gay amusing comedy, it is a mixture of elegant dialogues joyful jokes, critical situations, sometimes accompagnied with music and songs. An atmosphere full of affective misunderstandings and surprises, like most of the musical comedy films in which we find humourous critic and uncovered satire about marriage perfidy or unlegal love.

The last edition of "Larousse" pointed out that "Vaudeville" is an expression given to short musical plays, a kind of amusing and diversion entertainments. The beginning was in the fifteenth, when a worker in the city of Vire called Olivien Basselin, wrote satirical and humourous songs with the popular accent of Vallon de Vire.

Away of its origines, the word is altred into Vaudeville. The first Vaux de Vire were songs for Bachiques (the god of wine). Referring to the International Encyclopedias concerned with theatre, as the "Oxford Theatre Encyclopedia", or "Penguin Theatre Dictionary" edited by John Rassel Taylor, they remarked that "Vaudeville" is a french word, possibily a corruption of (Vau) or (Val) de Vire meaning songs from "Valley of Vire" (in Normandy) or of "Voix des Villes" songs of the city streets. It is found in its present form as early as 1674, meaning a satiric political popular ballad.

It acquired its second meaning of a light satiric musical play by way of the Paris Fairs, where in the unlicensed theatres pieces on

Vaudevilles, or plays in dumb-show with interpolated choruses to popular tunes, parodied the productions of the "Comedie-Française". They become the staple fair of the Opera-Comique on its foundation and correspond roughly to the English ballad-opera or German Sirgspiel. They were written by many well-known authors, including Le sage and Favart.

Variety was the name given to the entertainments offered in the newly built theatres of Variety which replaced the original music-halls attached to public-houses. The separate tables were abolished, and the long unbroken succession of single turns gave place to the twice-nightly bill, first organized by Maurice de Frece of the Alhambra in Liverpool with the addition of ballet, spectacle, and short dramatic sketches.

Much of the free-and-easy boisterous atmosphere of early halls disappeared at the same time but the old name stuck and the history of variety will be found under Music-Hall (for England) and Vaudeville (for the United States) more or less the American equivalent of British music hall: a series of turns, comic, musical, acrobatic, etc .. deriving from the rough, vulgar beer-hall entertainments of the middle nineteecth century, and invading theatres as a family entertainment from the 1870s, on the heyday of Vaudeville was almost exactly contemporary with that of music hall, from the early s to the mid 1920 s, and in America as here it was ousted mainly by the cinema particularly the talkies. The word Vaudeville is also used in French.

and during the nineteenth century sometimes in English, to mean a very light-weight type of play with musical interludes.

"Vaudeville" was used in the United States for the respectable family entertainment which in the 1880 s, under Tony Pastor, Edward Albea, Benjamin Franklin Khth (1846-1914) and Fredrick Francis Proctor (1851-1929) developed out of the former variety shows of the early beer-halls, based on the English music-hall. These variety shows had sunk to a low level of vulgarity and drunkenness, and the change was welcomed by the performers, who enjoyed working in spacious theaters provided by the new managers, while more responsive audiences encouraged the provision of better material. A new technique, employed in short comic or dramatic sketches and many novelty acts, resulted from the improved conditions. This in turn led to the system of name "billing" which through it resulted in the incongruous appearance of such actresses as Bernhardt, Lily Langry, or Mrs Patrick Campbell on "Vaudeville " programmes spurred the true Vaudeville artists to create new acts and new styles. Although there were many outstanding teams, like Weber and Fiekls, the single artist predominated as the headliner during the halycon period from the mid 1800 s to 1925. When the popularty of films, and of the talkies which followed, led to the decline of "Vaudeville". The end of an era came with the closing in 1932 of Broadway's Palace Theatre about, the American frequent use of the word "Vaudeville" in which concern the cinema by common people and critics comments.

May be, this encouraged us to use the word "Vaudeville" in relating the dominated aspect in the Egyptian films. This aspect conforms to the "Vaudeville" elements: comedy, dances, songs, music, spectacles, monologues and acrobats etc .. The Egyptian Cinema, indeed, started with the adaptation of the sure successful sorts practised in the Egyptian theater.

The cinema was influenced by the theatre's Vaudeville elements, which paved the way for the film-creators towards this kind of foreign films in general and particularly the American, presenting them in Egyptian and arabic language and manners, using all the elements either songs and dances, comedy or music. It is naturally that the Egyptian Cinema is based on the prevalent art during this period, principally the theatre, as it is the nearest spectacular art to film projection and cinema respection.

This explain the extension of musical-comedy aspect in the Egyptian Cinema production since its commercial flourishing and the continuity of its public revival.

In this respect, the comedy songs and dances played a main role on the Egyptian stage. In fact, all the first Egyptian films leading actors were theatre stars. In addition of the same affective current of foreign films released in Egypt and were adapted to Egyptian manners and arabic language.

2- The artistic supposition -and- the art realm is a supposed realm:

when the form of the fourth hypothesis of the Egyptian film leads to a partial called "The specific artistic realm" considering its generation from the "Vaudeville", we must previously know every thing about the meaning and the expression defined in my previous research about the cinematographic arts in general either Egyptian or foreign films, but it is absolutly the artistic work, pointing out an important fact asserting that the hypothetical world is the specific the "artistic realm" opposite to the "realistic realm" or completely distinctive, it may be expressing the impossibility for the artistic realm to be realistic or true to life, with the exception of being an supposing image of the material living reality, therefore it is "a supposed realm" where we can't search for a sort of "realism" whatever are the intentions and objectives as for it's only a forcibly supposing matter.

Here with, the artistic supposition is a logic concerning the relation of artistic "evidence" with the realistic "deduction" or what is really "happening" in the audience's world doesn't exist in the artistic work except on the level of "pointing to" and "the unreality" in the complet artistic work .. the continuation "unpractisising" (by looking or listening, watching or emotional participation .. .etc." between these spectators and the realm of "artistic signals" represented through the "artistic moment" during the projection time and not the real living time out of this show. through this perception, we can understand the artistic work and in the light of the "reflection" of reality, considering that it is imperative, and also that it is admitted to be employed as it is cleared out of being a material reality and true to life.

Therefore our first expression of this logical meaning is "the artistic supposition " or the "supposed realm". The first indicates the logical behaviour of the spectator towards the specific artistic realm" it is a supposed realm and can never be realistic whatever is photographed, personified and invented as if is real.

Perhaps, this fact explains the logical public acceptance of all what never happen in reality. even he has its private and acceptable logic in the "Vaudeville world" when the lover suddenly goes singing among the parks or in the lane, where the crowd is the chorus, a dancer may come with many other from the narrow streets etc.

The realism logic can't accept that, but it is the logic of the "artistic supposition". This means a private realm "specific artistic realm" which is our "Egyptian/realm of the specific cinema". The realm that our studies are denoted and the hypothesis submits the "Vaudeville" elements as a prominent aspect of forming the artistic realm of the film .. It can be a justification of the cinema form dominated by similar tendencies of artistic treatments. But we must affirm that our main point is the illucidation of a fact relating with the nature of art in general. This nature allows any logical creation. whatevers is its curve and value. The most prominent example doesn't defend the old Egyptian film from the eminent aspect like the "Vaudeville" we declared our attitudes towards the cinema renovation and exprimental cinema cases.

The film critic Ossama Al Kaffash wrote in his study entitled "The Rediscovery of different Egyptian film, the Image of Madkour Thabet." (A Magazine 1995), he pointed out what he called "The situation of this film with this kind of Egyptian Cinema inheritance, he noticed: "The reaction of Rashad Affendi, subdued by the government authorities/and his wife, is directed against the maid shalabya. But their symbolic equation is the city compelling on the village. Rasha'd compel is sexual raping. Here, Madkour Thabet uses traditional cinema language: milk boiling, sexy laughs, to express sex and raping in the sontext level. But in the imaginary level, he refers to old language as :coffee boiling, changing the flowers colour, opening the window vitreous, ridiculising and mocking of them. The sexy laughs make fun of the ragged tradition and its value "The girl's honour is like the stick matches." He ridiculises it with the image "The burning Tarboush" for the spectator, it symbolises an old epoch" its burning means the burning of this old time, putting it in the same frame with the boiling milk, gives the visual semantic equation:

The Tarboush/The ragged time = The milk/Old cinema language the denotation is the burning of the old time equal getting rid of the old cinema language, but the connotation is equal to the ragged time and our liberation from its values, traditions, culture and social class.

Then, Ossama Al Kafash affirms in his article: "Madkour Thabet used again the old cinema language in the bar decoration, the transmitted song and the old radio, the mise en scene of Youssef in the

bar. All these similar situations repeated thousand times in the Egyptian Cinema when the lover lost his beloved. Consequently, it is a returning to the previous ironical situation explained in details in the first scene. It confirms, as well that this old cinema language is dangerous and can possess the "new", it is an insistence of the importance of studying and understanding the old in order to surpass it through a revolutionary ideology.

Then Ossama AL Kafash conclused at the end of his study:

"Madkour Thabet's film is a condemnation of the seventieth cinema except Youssef Shahine's films, and film "Al Sakka Mat" (the Water Carrier is Died).

Moreover, Madkour Thabet ridiculising the old cinema, probablily, he musn't be one of its supporters, consequently, his film "El Walad El Ghaby" (The Stupid Boy) 1975, is a failure, but it corresponds with the seventieth surrounding reality."

It is worth that I used to mention this film was a severe lesson about the artistic remouncing, by the way, this film conforms with the Vaudeville characteristics. The only explanation of the public acceptance and success is the fact that the artistic world is a supposed world.

3- The audience's pre- agreement:

in spite of the explanation, in our hypothesis that "the Vaudeville and its elements" forms (the specific artistic realm) we must complete the formality considering that it is conforming to the

prevalent audience's pre- agreement between the Egyptian cinema and the arabic audience" it is necessary to explain the importance of understanding this fact, if we remember that as life is a conflict, it exist also in art, but it is incarnated through the illusion of the projected film, so the audience can integrate as a part of the system, either participating or perfoming, or even mental living, such as in Brecht case .. it is the same conflict existing in the game system. Even the illusion in the game system could be only numbers, shapes, lines, points and spaces to become abstract and avoiding the conflict .. This is the important stopping point .. Through the agreement, the conflict is transformed to an illusory practising .. just a "match" without a real conflict practising .. with respect of what each part can endure, unless the boxers or the wrestlers could kill each other.

Concerning this hypothesis as a limit between practicisng reality. This factor led to the art and play approchement.

Here, I can mention my private expression: The Anti-illusion.

I intended to give this expression considering that the anti-illusion is a constart reality in the nature of art whatever it is supposed of illusion or a conceived illusionary realism in the spisific artistic realm which is not more than " anti-illusion" world. Therefore its definitive argument is that art is illusory and anti-illusory at the same time.

It is worth to mention that remarking the relevant element between play and art systems, doesn't mean that it belongs to any one

of them, play art. Otherwise the social consensus agreement become game or art, and the legal contract between two partners in a productive or commercial project as well.

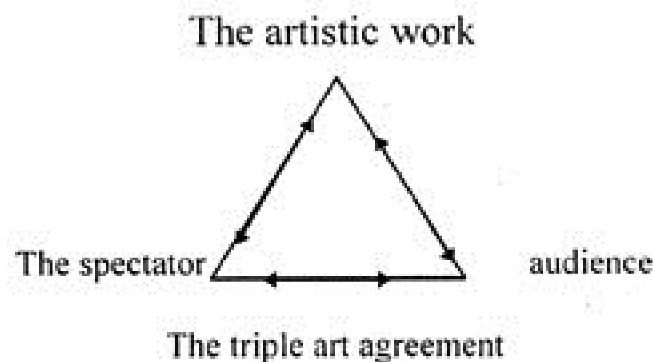
The consensus of play and art systems is a conditional agreement between each kind of activity. In art, the consensus is based on the fact that its activity is illusory.

Even if, we are convinced by Mitz's opinion that the imperssion of reality is affirmed by the action on the screen that we accept voluntarily as being the object's action in reality, and not the action of light and shadow. This acceptance, indeed, is according to a previous agreement that it is the play's nature. Even when A Bazan anticipated "The day in which the two dimensions screen will be full of images breaking the principal distinction between what is projected on the screen and the real perceiving.

In fact, he confirms the contradiction in his theory, because it is the theoritical imagination which means, with this anticipation, the possibility of equalizing reality and art perceiving. In this case, we can simply remind another art (theatre) presenting on its stage real persons (the actors), there is no need to create "prominence and magnification in the picture". Neverless the theatrical show remains not more than a game called art: or else, some brave guys of the audience could ruch towards the stage to defend the hero and protect him from his wicked enemy, who alarmed all the human feelings. But the brave audience certainly know that it is "art" and not "reality". He handles the same

reaction limits with any game so, the cinema deserves to be a play When someone disappears, his entity remains some where in the stage-decoration .. "the screen hasn't wings" .. Bazan confirms that it is the play in both theatre-stage and screen frames. Similar to the theatre where the actor waits till they asked him to appear on the stage.

Likewise, we don't hear the actor's voice directly but through loudspeakers set up behind the screen. Those sounds coincide with his lips' movement, confirming to our vision and hearing senses that this person is present exactly as in reality. If this sound is disynchronised, this sign is lost as well.. Mitz affirms that any image needs a minimum of realism before giving the impression of its reality. But the principle of the artistic suppositionrefuses Mitz's idea about this minimum, as in fact, we infinitely need these signs and the image will never be reality. The spectator, is some what conscious of that while watching the film. But he is completely conscious before going to the cinema .. any respectator goes to see a film having in mind the artistic supposable element .. Thus, it induces the spectator -according to the prer-agreement items- to believe what he watches, but otherwise, with the artistic hypothesis, he is still sure that what he is watching is not more than an artistic work .. The spectator expects to be in conformity with the others, while laughing or enduring, this is the second agreement level, which become in conssequence a triple agreement.



The triple art agreement

The real level of the play is formed in the agreement element, the artistic supposition, coming with the spectator to the projection halls. Exactly, when we ignore a play's rules, we can't play it .. we must set an agreement about the art before practicising the play part. "like the art of opera" attacked by the critics in different countries and epochs, because it is an art based on strange and artificial traditions, which the spectator has to accept in advance if he wants to enjoy the opera". We can say the same about avant-garde and the advanced actions of arts in general and specifically in cinema which lays its new rules, revolting against the prevalent traditions and specifications .. asking again to begin the agreement according to the new rules.

Thus, for example "although Ghodar is out of any classification, nothing can prevent most of his spectators to classify his works and don't approve the play (the agreement) in its ideal form, but they can deny his works and grumbles while watching them ..

Starting the choice of the artistic or literary work "presumes the acquaintance and acceptance of the play rules" explained Dr. Tchoranesko, prof of the comparative literature, considering that

"what is true for the author, is true for the reader". Both immediately accept the settled acts in advance. The reader accepts to give up some objective criterias, such as the similarity principe and the need of signs and object harmony, which help him in his project: in his readings, he doesn't seek the reality of matters.

Finally, accepting the element of the audience's pre-agreement in practicising "the play/art methods" is a degree of a previous conscious always existing in practicising both of them. Otherwise, one of them can be transformed to a practical exercise of the life conflict >> The price may be lost of life .... agreement means the conditionality of the rules .. or else it isn't agreement .. as it is essentialy a relative approval and legalisation.

This is primary the fact of the dealing with receiving all the arts .. therefore it is the fact which permits an infinity dimension of "playful creation" in the frame of the logic of the play/art/film, through many technical levels, regardless the final aesthetic and criticize evaluation of each .. It is only a fact invested by the Egyptian film, conforming to its special curves defined in the hypothesis of "Vaudeville" as singing, dancing, spectacles, jokes and monologues etc .. Therefore it is on audience's pre-agreement that we must understand.

Through defining those details of our new hypothesis idea, we can realise that this vaudeville format "The specific artistic realm" of the Egyptian film, as it is the world that the audience used to receive

its logic with the artistic supposition through the prevalent audience's pre-agreement between Egyptian Cinema and its arab audience.

Therefore, the four hypothesis complicity are realized composing the general significance of an hypothesis including the two sides of creation in the Egyptian film. The artistic treatment and the view of life. The hypothesis of the religious treatment method deals with the circulation of life, its heroe's characters and relationship, realizing the religion view to the nature of humanity.

The hypothesis of Heikal/Karim axis, including Zeinab (the film) current deals with the social life view.. The hypothesis of Action films represents, the general artistic frame including the dramatic treatments .. and here is the "Vaudeville" hypothesis about introducing the realm of artistic work.

This complimentary given by our last hypothesis and its "Vaudeville" doesn't mean that our file introduction is directly devoted to this world elements represented in the Egyptian Cinema comedy, songs or dances, but our intention is the importance of researching in these rooted elements in the Egyptian Cinema history.

I can imagine, if I am assigned to one of these researches, how far will my study extend. It will be through the theoritical particular understanding I am specialized in. Its value is worth of equalizing the comedy or song and the other genres, refusing this unconscious "racialism" adopting the preorety of the serious in veturn of the marginality of "the laughable" considering that it is simply amusement

during leisure time, fairly and lost of time in supercilious regard. This is reflected in the carelessness of the serious authors to study and write about "laughing" themes and cinema creation, in addition of supercilious of the competitions and Festivals Juries with this kind. the quite serious case is the opinion of cinema producers about comedy films, considering them a "light" production.

To face these inclusions leading to all these phenomenon, we must seize the main channel in the nature of art creation if it is comedy or tragedy or uniting both of them. If we prove the conditionality of "playing" element in art is a as a substantial essential and conditional channel in the "tragedy". as well as it is a sure must in the comedy art. we have the ability to be sure of the equality as a real fact here and there, in spite of any objections.

Thus, the reference to my previous study concerning "plays in art" is essential to perform this task. I mentioned in my detailed research, a book entitled "Theory and creation in script and film direction" specially what I wrote as main introduction **"plays exist in every art, but every art is not a play"**

it is worth noting that devoting this life to "the Comedy and Songsin Egyptian film" doesn't mean that we stand it up over the other aspects, like tragedy or melodrama .. Here, it is not a matter of preference referring that it is the fighter aspect. Thus, we must stop at this approch of the two genres, specially that there are many calling for delightful films.

As we are used to say that people's condition is hard watching comedy and delightful films instead of distressing ones. This utterance simplifies matters and people's relationship with art to a superficially level and in consistent with reality, which is clearly noticed as follows:

First:

This utterance considers that people's crisis are found only in the age which these people live in while talking about their crisis. This cancels life's rule. Also, utterance sayers are contradicting to themselves when they repeat this utterance in all ages.

Second:

The dramatic art presentation in addition of being a source to provide people with their needs so as to feel lively with others (either through the common situation of receiving and presentation or through meeting the characters and their lives). The tragedian dramatic presentation aspects or even the comedy in general, provides the receiver a similarity of suffering in his difficult life. We don't mean by that similarity in the suffering subject in all works but it is just a similarity of the audience suffering and struggling in their lives with the characters suffering and try to get over their crisis. This assures to the audience that he is not the only one who suffers in life, but it is life's rule. In addition, this helps the audience to bear life's catastrophes and leads to deep happiness and to feel people's life presented to them. This is conformed with the popular proverb "watching people's misfortune facilities ours". This plays the role of

souls relieving in hard times, and this is the same role done by comedy films. It is enough to refer to Aristotle virtuous theory. In spite of that, this comment is just an effort which will not be completed unless with academic research which allow us to understand the real relation between the experiments of films in all types and the audiences and sociable receivement. So, the presentation of the related hypothesis, is way which we hope to achieve.

Beginning from this convincing point and after adding to our collection a fourth hypothesis which subjects are found in both volumes of comedy and songs, we find it a must to reaffirm our four calls that we are used to point out in our previous files in order to achieve the required researchial files in writing the history of Egyptian Cinema:

The first call:

It is our call to present these hypothesis and utterances concerning Egyptian Cinema and the probable creation of others, to be an example of methodical research in the subject of Egyptian Cinema, and at the same time as a call to the mental creation in presenting these hypothesis. In fact there are many of them we discuss when we drink coffee or when we have a diligent discussion. We must always remember that any hypothesis is liable to acceptance or being eroded or proved wrong. The formulation of these hypothesis must be in mind. Each hypothesis has to deal with differently from the other aspects, while the main target remains always, the main

comprehensive frame, about the Egyptian Cinema. These different aspects must be integrated, each has to explain the other in the same frame. An objection must arise here on the method of this call, from the philosophic point of view, as the philosophic which does not realize the various specific standards existing in nature and society, and doesn't realize the specific meaning of inevitability.

The second call:

We call for the importance of providing an opportunity to rediscover whatever fell into oblivion in the past as well as current works of historical documentation (including this book) as well as a critical re-evaluation of various aspects of neglected Egyptian films .. It is worth nothing in this context that contemporary film histography includes the processes of revision and evaluation all over the world ... Here, we look forward towards reconsideration and re-evaluation of Egyptian film-directors and their cinematic experiences: Hassan El Emam, Niazy Mustafa Abbas Kamel, Ahmed Diaa El Din and Ahmed Fouad ... etc ... This also a call for a rediscovery of the neglected experiences such as the one between Sayed Issa and Raafat El Mihy in (Rains have dried) "Gaffat Al Amtar", Kamal Ateya's experience in (A Message to God) "Rissala Ila Allah", the first film of Fadel Saleh produced by the Egyptian T.V. In addition of these films, there are many others, such as the ones mentioned by Dr. Mohamed Kamel El Kalyoubi, particularly shedding light on "Shafika Wa Metwally" directed by Ali Badrakhan, and (case of 68) "Kadeya 68" directed by

Salah Abu Seif. More attention should be directed to such pioneers as Kamel El Telmessany and Tawfik Saleh.

It is worth noting, however, that some efforts have been made in Egypt in this context, such as the historical documentation of film "Lashin" owing to Kamal Ramzi, Aly Abu Shadi, Samir Farid and Salma El Shamaa and the T.V programme team "Cinema Memory". Similarly Mohamed Bayoumi's films were found by Dr. Mohamed Kamel El Kalyoubi, through the Academy of Arts, owing to the direct attention and concerns of Prof. Dr. Fauzi Fahmi president of the Academy of Arts ... In addition of the Alexandran critic Osama El Kafash who discovered Mahmoud Khalil Rashed's films. Among the Egyptian films which received attention and critical re-evaluation are (The Black Market) "Al Souk El Souda", (Railway Station) "Bab El Hadid", (Between sky and Earth) "Bein Al Sama Wal Ard" and, (The Second Wife) (Al Zowga Al Thaneya) etc ...

The third call:

It is a call to continue with figures from different specialization in the Egyptian Cinema. This call emphasizes the dialect and integration of the arts. Any film is potentially a work of art, carrying an artist's vision and at the same time depends a team work.

I wrote more than once mentioning that the cinema doesn't depend on just professional jobs a s some believe, even the machinist who pushes the "camera crane" (Chariot) is actually a professional artist, whose involvement is a deep as that experienced by the film

directors and the actors. It is this involvement that controls the way he pushes the chariot, as well as the stops, slow-downs and quick-motion. in addition of sharing the cameraman his feeling while the "Pan" camera running. He must maintain the harmony between the (Chariot) speed and this "Pan" to keep up a fine impressive retraction of the actor's face in the frame, before withdrawing the chariot slowly .. slowly .. as if as he must leave him -the actor- alone in a vast empty world .. through the general far-off shot ending with the chariot movement. Isn't true that the camera operator has to be sensitive to the drama of camera movement, so as to transmit the director/artist's vision? The camera operator is but an example, one among many others who should not be over looked. These include the souond engineer, editor, set designer and the laboratory specialists (this being the most complex specialization and influential on the film's final result) ... It is known that the invention of the cinematography camera. led to the discovery of a new form of art which together with the theatre belongs to the fine arts since they both present an integreted from of expression, using at the same time a variety of applied arts as well as other professional and mechanical processes which do not constitute art by themselves.

It is, therefore, criterial evaluation of the pioneers in other film production specializations. Many are worthy of study and serious consideration, such as Abdel Aziz Fahmi, Wadeed Serri, sound engineers like Moustafa Wali, Nassry Abdel Nour and Aziz Fadel etc ... set designers as Walei Al Din Sameh, Abbas Helmy, Sharfenburg

and others, make-up specialists such as Hilmi Rafla, Issa Ahmed and Mahmoud Samaha, should also receive their due consideration as film editors, script, producers and music effects. This is a call for research and writing the history of the cinema in Egypt, taking into account all specialization, with the aim exploration and rediscovery. This process should involve scholarly and specialized researchers, not only critics and historians. There is an urgent need for specialized critics, such as a critic/historian of musical effects in films, as well as critics capable of carrying on a historical evaluation of cartoon films.

The fourth call

It's a call for studying the cultural revealment of the Egyptian Cinematography image and its -undoubtedly- entangled influences with both social and political history .. If we note the necessity of penetrating deeply into three interferred histographies:

- Histography of the image itself.
- Histography of the performing image tools.
- Histography of the persons who utilize these tools in creating image (including production and distribution relationships and economics).

We are conscious, as well, that the history of image in the Egyptian film must be effective (negatively or positively) reflecting its revealment in the rest of the Egyptian culture components, but also the Arabic, by virtue of the social and culture cinematography effective nature, and due to the arts and literature completion in cinema and their abilities of being perfect with ... Therefore our call appears, and

we affirm here the importance to search in the history of this cultural revealment of the Egyptian cinematography image (negatively or positively) observing its entanglement with the social and political history .. This is our files ambitious goal, avoiding and surpassing the regard which retract the cinematography role in the cultural area as if it is an isolated island.

Starting of this last call, and applying on the cinema files themes, discussed in both volumes "Comedy and songs" the way is paved to search in their cultural revealements that influence, historicaly, our Arabic societies.

Moreover, and without the researching response to these calls, both of comedy and songs and musical comedy cinema will remain without any researches till now.

But, with the publishing of this life in two parts "the comedians" and "the song's stars", we participate with the introductory file to help the researchers to evaluate, clarifying and re-examining closely. Thus, it continues to be "pioneer" introductory within the cinema files results including subjects and themes departure towards our common call to study all the aspects of the Egyptian cinema throughout its history.

Accordingly, the book of Mohamoud Kassem "The Image of Religions" is a surveying methodical and qualitative book. His actual two books dealing with the "Comedy" and "songs" include the same methodical studies providing a surveying observation through their stars in the Egyptian Cinema history. This guarantees a rich and

marvellous compiled material presented to those researchers according to any other method chosen by each researcher. Although the material survey compilling allows some remarks. but problems. for example we'll face the criteria of, who are, "The Comedians" and the "No-Comedians". Even, the Famous star Amina Rezk whose name is connected with tragedies and melodrama, appeared "comic" too and we keep in mind her role in film "The girl's brother" (Akhou El Banat) with the comedy actor "Mohamed Awad" the publicities of the film advertised that "Amina Rezk is playing, dancing, and singing". But this remark and similarity indicates the completion and studying during the following stage based on "analysing and evaluation .. aiming at more classifications".

This histography survey dosn't refuse the necessity of the analytical histography of the comedy and songs and dances in the Egyptian Cinema, conforming to our four calls which require the attention of researchers to this curve, hoping to realize a methodical evaluation through this histography, in order to be acquainted with the comedy classifications or the songs experiences in the Egyptian films. Just as we are used to be acquainted with the Egyptian theatre through the studious. So, we can read or hear about the verified comedy genres as slapstick comedy, or what we call "light comedy", then what about "the high comedy" or the "music comedy" and "comedy of situation" ? we must note the evaluation of "the farce comedy" current and pointing out the existence of some experiences of "realistic comedy". without neglecting this kind of "low comedy" or "dark comedy" and

"tragi-comedy" and "comedy of character: etc .. We must approve that this file is incomplete, as the third volume, dealing with the third element of our new hypothesis, "The Musical Spectacle" is still under-research as promised our friend Dr. Yehia Abdel Tawab, the researcher, critic and Prof. In the Academy of Arts .. We are still waiting, hoping to join his study to our Cinema Files "to be issued with a special title: "The Musical and spectacular scene in the history of the Egyptian Cinema". To be fair, I have to mention that when I proposed to Mr. Mahmoud Kassem the attribution of "The stars" to "The singing scene" and not to "The singing film", as a title of the second part of his book, I got it from the title defined by Dr. Yehia Abdel Tawab for his coming book, I considered that the idea of "the scene" is corresponding with the book of Mahmoud Kassem about the "songs stars", because it includes the elements of the sudden spectacular appearance of songs through the succession of the feature film, which can't completely include songs but they appear suddenly, without the existence of the artistic supposition logic of this scene with the other specific artistic realm of the whole film. Naturally, in this "spectacular singing" cases, they casued an interruption without any artistic supposition logic, but only the specific agreement of this familiar disorder, if this elements exist in the singing film or in other films, they couldn't be completely songs for this reason, mentioning it with this defined title, points out this general consideration. Finally, if we don't research in all these matters, they will remain just formal diligences, and their positive role will be limited only in mentioning

and defining meanings and objects. Then, we'll still waiting for the most important researcher's results, referring to these studies of Mahmoud Kassem in the field of comedy and songs in the Egyptian Cinema.

I hope that this book will receive the required attention and evaluation towards further exploration, rediscovery and illumination "illumination is our aim", without any opposition to future studies .. we are facing a book dealing with encyclopedic introductions and leading studies, able to plunge the way to compensate any encyclopedic lack in the completion of new histography researches.

Prof. Dr. Madkour Thabet

June 1999



وردة الجزائرية في أول أفلامها " ألمظ وعبده الحامولي " من إنتاج الستينات



سارق الفرح لوسى و ماجد المصرى إخراج داود عبد السيد



نعيمة عاكف فى (النمر)



مها صبرى ويحيى شاهين فى (بين القصرين)





The Author

Mahmoud Kassim

* He was boron in Alexandria on the 9th of July 1949,

* He got B. S. degree in agriculture in 1972 from Alexandria university.

* He is writer who has many fields of activities. He is a play writer, a novelist and he is also a translator a esirtic and a researcher . He has many writings in the field of child culture.

* He won the prize of literary criticism twice, from the suprime council of culture (I 983 and 1985).

* He got the encouraging state in child literature in 1989.

* Among his books: "why ?" 1987, "Odyssana" 1982, "'The wealth" 1983 "The banel" 1987, "The years of youth" 1994 and the age of abd al halim hafez 1996.

* His literary studies include "The Jewish novel in USA and France 1986, Science fiction and the 20th century 1993, the Arabic literature written in French 1997.

* He studies in the field of the cinema include

* In Egyptian Cinema (4th edition 1997).

* Spies of literature & Spies of the Cinema 1996.

* Love in Egyptian Cinema.

* The language of voilence in the cinema, 1997.

* Among encyclopedias he took part in Writing :-

* The Encyclopedia of Arab films 1994.

* The Noble prize Encyclopedia 1996.

* Encyclopedia of the actors in Egyptian Cinema 1997.

* His child books include: greatest Tales of the sea . The giant . greatest Tales of the cinema, Orchard of Tales, Adventures of Raafat El Haggan. vagabond charly & The Wonderful Time machine.

* He also wrote:

* Tales that changed the world (Dar El Hilal)

* Know your epoch (5 books. Dar El Hilal)

* Al Shorouk Riddies (20 books Dar El Shorouk)

* Imagination x imagination (6 books Dar El Shorouk)

* Exciting Tales of the cinema (10 books. Book center)

* The World greatest Tales (50 books Nahdat misr)

* Taha Houssain EL Kabany (Dar El maaref)

* Adventures of the time machine (General book Organization)

Prof. Dr. Madkour Thabet

* Film Director and Writer.

* Professor of Film Direction at the Higher histitute of Cinema in Cairo ... Actually President of the Egyptian Film Center.

* Born On 30 / 9 /1945

* One of the early film graduates in Egypt he obtained the Bachellor degree in direction in June 1965 .. Was the first of his class with Excellent distinction.. was appointed as a lecturer at the Cinema Institute in 1966 then was promoted as a senior lecturer in March 1972 tobegin his career as an academician and join the first generation of the Cinema Institute Faculty members.

  * He lecturers on : History of World Cinema, Script Structure, Craftmanship of film direction .

* He supervises an annual group of graduate films of script-writing and direction Departments .

* He supervises also : the creative workshop of cinematographic direction, the top filmmakers' postgraduate research seminar, the preliminary seminar for PH. D. researchers of all departments of the Institute.

* In the Academy of Arts he was responsible of many positions since 1986, the most importants are : reporter of the Committee of applying University regulations to the Academy of Arts; Managing Editor of "Al Fan Al Muassir" magazine (issued by the Academy of Arts quarterly); Editor in Chief of "Cinematographic Studies" issued by the Cinema Institute ; Member of Supervising Committee of Cinematographic publications issued by the Academy.

* Was one of the leading members of the Young Film-Makers' Movement in Egypt in the 1960 .

* Directed and wrote the script of his first film "MACHINERY REVOLUTION" in June 1967.

* Obtained the First Prize in directing documentary films from Alexandria Film Festival in 1969.

* Was granted Merit Diploms from several International Festivals.

* In August 1969 he started his trend towards experimental Film-Making so he wrote and directed "Story of the original and the copy" (Story of Naguib Mahfouz titled "PHOTO" (60 minutes) which is the third part of film "BANNED PHOTOS": the first feature film of the new three film-makers - Ashraf Fahmy, Mohammed Abdel Aziz, Madkour Thabet ... So,, this film has been selected for participating in Karlovy Vary International Film Festival in 1972.

* Worked on the war front as Cinematographic Military Corresponder during his military service from January 1968 till October 1973.

* Directed in 1975 the comic feature film "STUPID BOY" starring Mohammed Awad, Nahed Sherif & Salah Kabil. He considered this film as a severe lesson - in the field of artistic relinquishments. So, he concentrated in writing & directing the documentary films; the most importants are: "ON THE EARTH OF SINAI" (1975);"THE SHAMANDOURA AND THE CROCODILE" (1980)and his two long films (60 minutes) : "FISHERMEN IN QATAR' (1995) -MEMOIRS OF BADR 3" (1989/1992) and series of educational films on updating irrigation in Egypt.

* In 1980 he was selected as member of the first Committee by the Ministry of Culture for Children's films. He supervised the and of the first three Cartoon films for children "THE WHALE, THE NUMBERS, The MOUTH). In 1990/1991 he was selected as

secretary of the two Committee for the programmes of both sections of Script & Direction is the Higher Institute of Children's Arts and member of all the fondamental Committees-in all the other Institute's Sections. He was selected also as member of the Jury of Cairo International Festival for Children's Films (September 1992).

* Took part, for several years in the Committees concerned of specialised film activities such as the film committee of the Supreme Council of Culture and the Higher Committee of Festivals .. etc. ... He is also selected as a member of the Arbitrary Committee granting film awards and the State Award of Encouragement in Cinema.. He contributed to the planning Organization and arrangement of numerous Conferences, Symposiums and Festivals.

* Headed the Egyptian Delegation and represented Egypt in many International and Local Film Festivals and Conference, He was elected as the President of the International Jury of Fribourg International Film Festival in Switzerland in March 1996 .. He was also a member of the International Jury of Palaiseau Film Festival in France (in 1997). Was elected as president of the international Jury of the Izmir international film festival-Turkey in 1998.

* The Arab Centers, out of Egypt, have always used his experiences in giving courses of raising qualification for the Arab TV professionals.. He has been also invited as a Judicial expert in front of the Egyptian Courts for the setlement of Cinematographic disputes.

* Worked as Consultative expert for the script reading Committees of many film and TV production and distribution authorities.

* Wrote and published many specialised researches and studies in the fields of film aesthetic, contemporary Cinema and Experimental film.

* Two of his books have been published : "Theory and creativity in Script writing and directing of the film'(in 1993) & "An Experiment of A Filmic Partial Anti-Illusion" (in 1994) published by the General Egyptian Organisation of Book.

* One of the latest appreciation he received in the field of Cinematographic creativity was when he received the "First International Prize in directing documentary films" from Cartagena International Festival for Maritime Films (22 [sd] Edition in 1993) for his long film "FISHERMEN IN QATAR" (60 minutes) . This was the second time for Egypt to obtain this prize (The first was in 1978 when the long documentary film "FOUNTAINS OF SUN" by John Feiny was awarded).

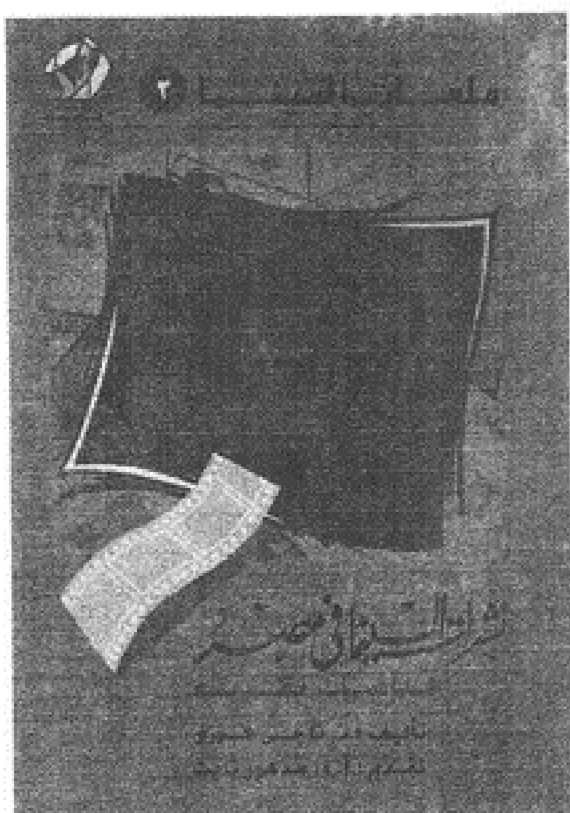
* Is actually concentrating the Egyptian Film Center's activities in production and Cinematographic Culture, the latest is the foundation and publication of "Cinema Files" : the first five books have been published including introduction written by him. 'Thus in addition to the presentation of the new filmmakers' production and the organization of "Weeks of Documentary & Short Films" as the first time in the History of the Egyptian Cinema.

Issued Cinema Files

1	Cinema Press in Egypt " The First Half of the 20 th Century "	By : A. Group of Researchers Editor : Farida Marei Introduction : Prof. Dr. Madkour Thabet Two book Entitled : Cinema Press and Cinema Files .. in Egypt
2	Cinema Files in Egypt "Film Critical Trends"	By: Dr. Nagi Fouzi Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet Entitled : Cinema Press and Cinema Files .. in Egypt
3	The Film Rhythm and Editing in Egypt " Theoretical Global Influence"	By : The Film Editor: Adel Mounir Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet Entitled : First writing .. Second writing about Adel Mounir Rhythm in Editing.
4	Action Films in Egyptian Cinema 1952 - 1975	By : Samir Seif Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet Entitled : Art / Film / Game
5	The Egyptian Agenda Ancestry of Egyptian Cinema 1896 - 1996 The first Part in Film-Direction	By : Abdul Ghany Dawood Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet Entitled : The time has come for call Exploration for an Agenda of the Cinema in Egypt.

6	History of the Cinematography in Egypt 1897 - 1996	By : Said Shimy Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet Entitled : The Photo / Instrument / Creator History chronicles elements of the Egyptian Cinema .
7	The Image of Religion in Egyptian Cinema	By: Mahmoud Kassem Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet Entitled : A New Hypothesis of Discovering Egyptian Cinema.
8	The Legacy of Film Critics in Egypt 1 - The Writing of El Sayyed Hassan Gomaa part one 1924 - 1929 Part two 1930 - 1934 Part three 1935 - 1936	Compiled and edite by: Farida Marei Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet Entitled : From Gomaa till after El Salamoni and Samir Farid Does Cineastes deprise Cinema? The Fight will really begin?
11	Arab Cinema Beyond Frontiers	By : Salah Hashim Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet Entitled : Writing about Cinema Beyond Frontiers


صحافة السينما في مصر
النصف الأول من القرن العشرين
تأليف مجموعة من الباحثين
تقديم : أ.د. مدكور ثابت

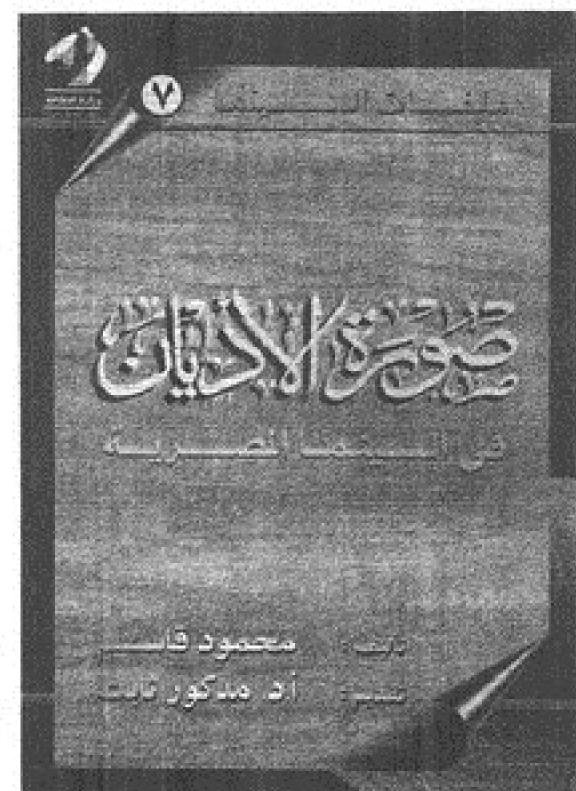





الأفلام الحركية في السينما المصرية


ملفات السينما ٥
من أجندة السينما المصرية
الراحلون
في مائة سنة
(١٨٩٦ - ١٩٩٦)
الجزء الأول
في الإخراج
تأليف: عبد الغني داود
تقديم: أ.د. مدكور ثابت


ملفات السينما ٦
التصوير السينمائي في مصر
١٨٩٧ — ١٩٩٦
تأليف:
تقديم:


٧
صورة الأديان
في السينما المصرية
تأليف: محمود قاسم
تقديم: أ.د. مدكور ثابت


ملفات السينما ٨
كتابات السيد حسن جمعة

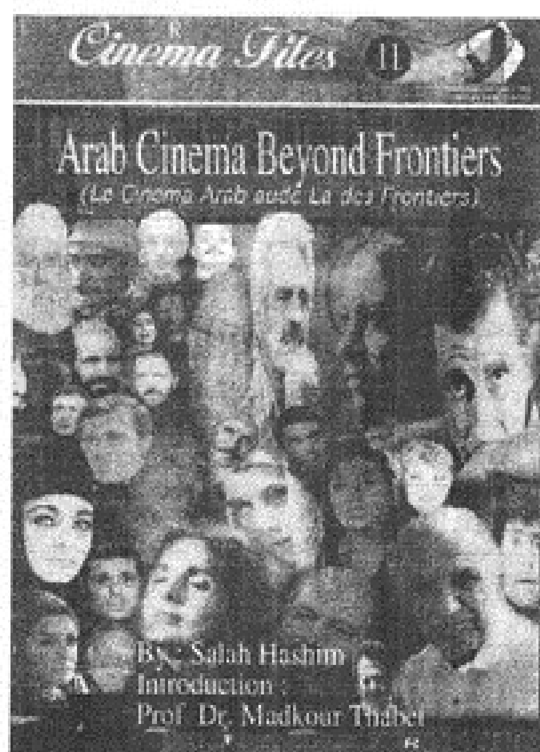

١
١٩٢٥ - ١٩٣٦
جمع وتحقيق


ملفات السينما ٩
١ كتابات السيد حسن جمعة
الجزء الثاني ١٩٣٠ - ١٩٣٤
جمع وتحقيق : فريدة مرعي
تقديم : أ.د. مدكور ثابت

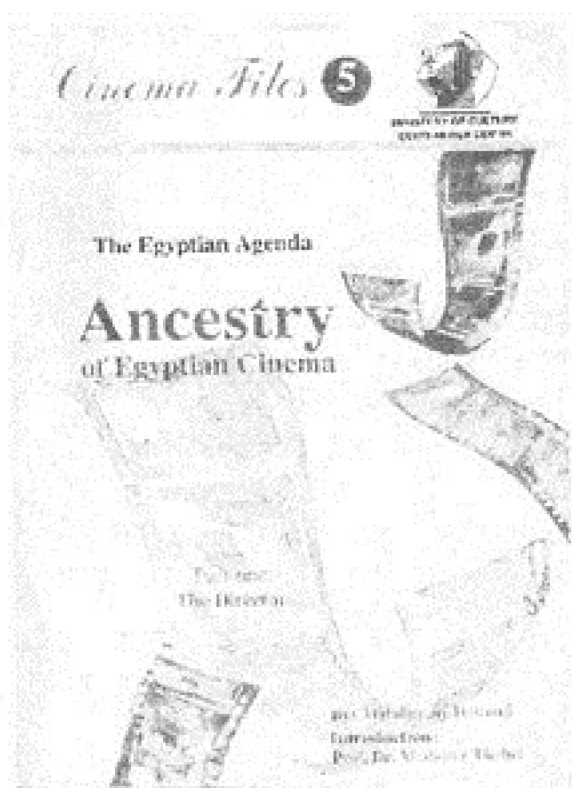

ملفات السينما ١١
السينما العربية خارج الحدود


Cinema Files 10
The Legacy of Film Critics in
1
Compiled & Edited By
Introduction

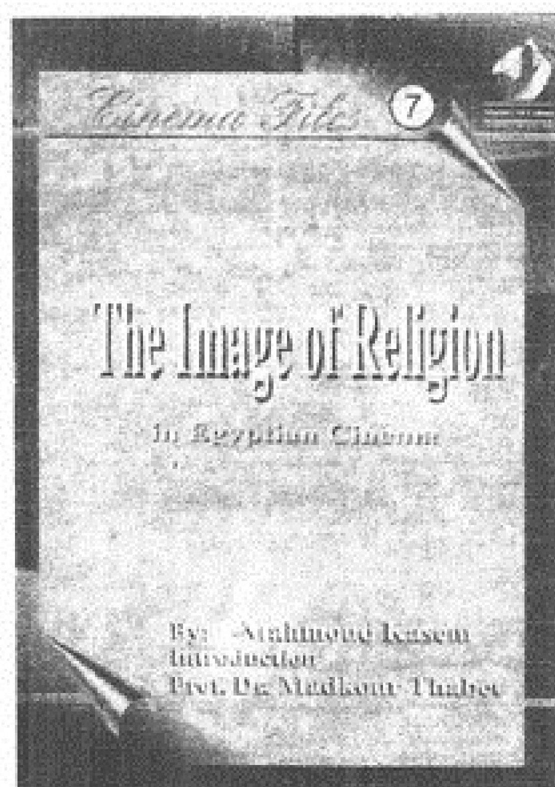

Cinema Files 9
The Legacy of Film Critics in Egypt
1
The Writings of El Sayyed Hassan gomaa
1930-1934
Introduction : Prof. Dr. Madkour Thabet

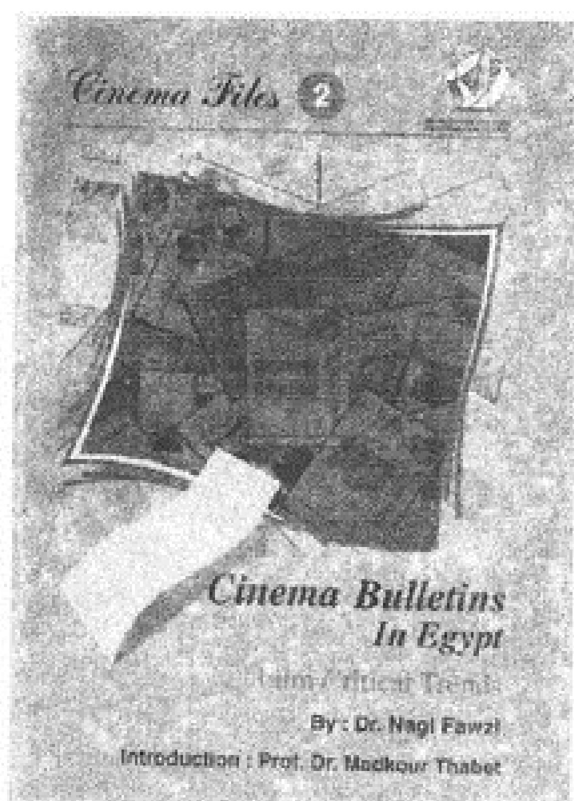

Cinema Files 11
Arab Cinema Beyond Frontiers
By : Salah Hashim
Introduction :
Prof. Dr. Madkour Thabet


Cinema Files 6
The Egyptian Cinematographey
1897 ---- 1996
By.
introduction.
Prof.Dr.


Cinema Files 5
The Egyptian Agenda
Ancestry
of Egyptian Cinema


ملفات السينما

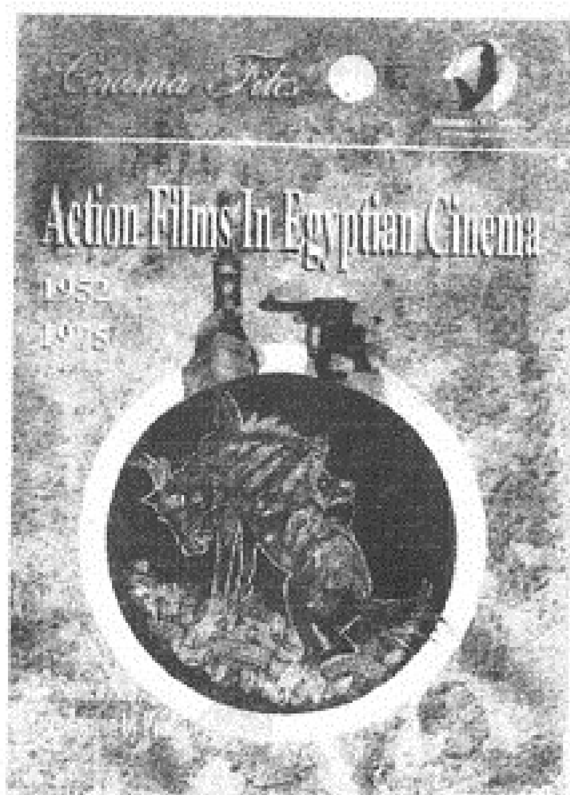

Cinema Files 7
The Image of Religion



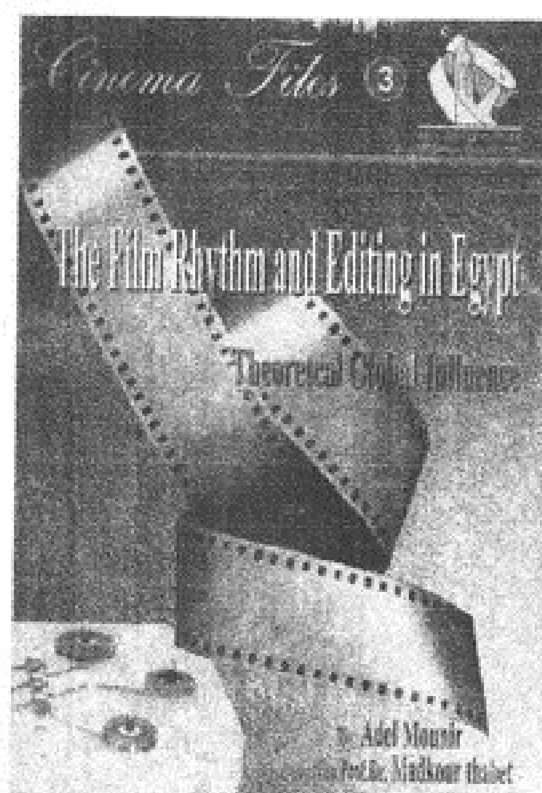
Cinema Files 2
Cinema Bulletins
In Egypt
By : Dr. Nagi Fawzi
Introduction : Prof. Dr. Madkour Thabet



Cinema Files
CINEMA PRESS IN EGYPT
THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY
GROUP OF RESEARCHERS
EDITOR : FARIDA MAREI
INTRODUCTION : prof.Dr. MADKOUR THABET



Cinema Files
Action Films In Egyptian Cinema
1952



Cinema Files 3
The Film Rhythm and Editing in Egypt
By: Adel Mounir
Prof.Dr. Madkour thabet